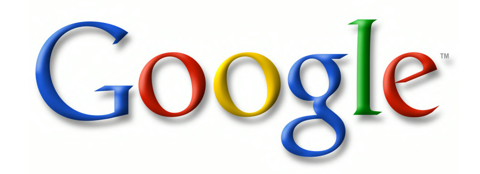
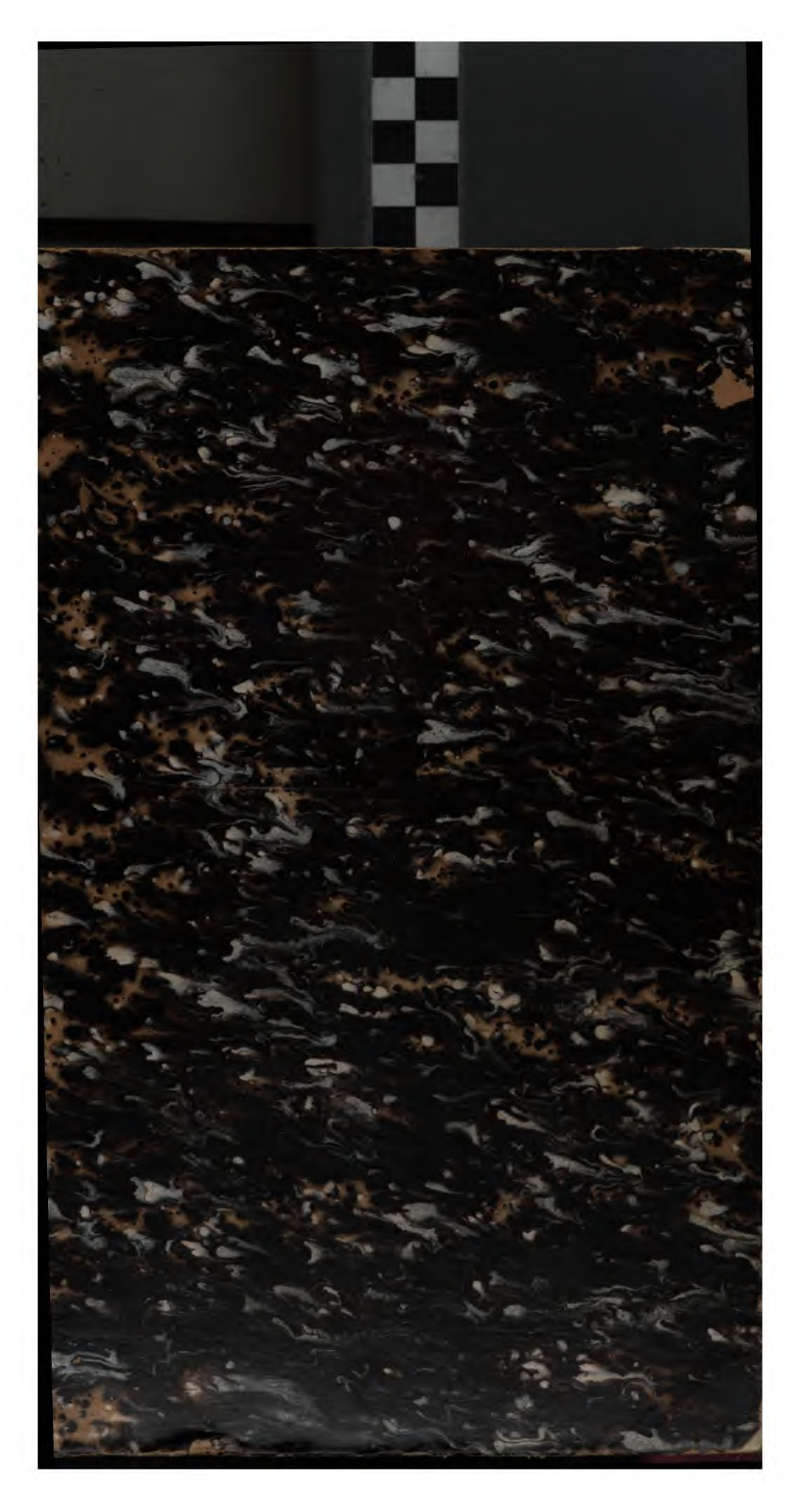
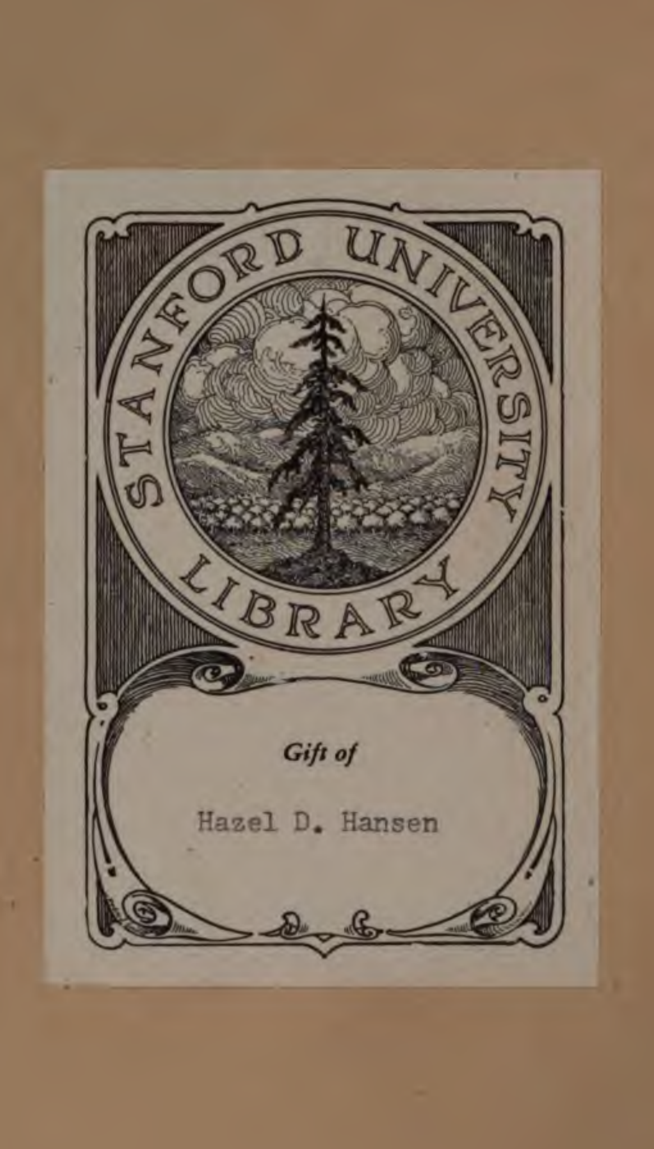





STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Gift of
Hazel D. Hansen



DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS.



DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS

ZUR ERLÄUTERUNG DES LEBENS

DER

GRIECHEN UND RÖMER

IN

RELIGION, KUNST UND SITTE.

LEXIKALISCH BEARBEITET

VON

B. ARNOLD, H. BLÜMNER, R. BORRMANN, W. DEECKE, E. FABRICIUS, A. FLASCH, K. VON JAN, A. MILCHHÖFER, A. MÜLLER, O. RICHTER, H. VON ROHDEN, A. TRENDELENBURG, C. WALDSTEIN, R. WEIL, E. WÖLFFLIN

UND DEM HERAUSGEBER

A. BAUMEISTER.

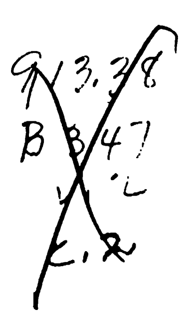
II. BAND (KADMOS—PERIKLES).

MIT 616 ABBILDUNGEN INCL. XXVII TAFELN.

MÜNCHEN UND LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG.

1887.





K

Kadmos. Die schwierige Frage, ob der Ahnherr der Thebaner phönikischer Abkunft sei, wie seit Herodot (II, 49; IV, 147; V, 57—59) die Griechen selbst annahmen, ist noch immer nicht gelöst. Die stärkste Gegnerschaft ging von O. Müller, Orchom. S. 113 ff. aus. In der neueren Geschichtschreibung nimmt namentlich E. Curtius die phönikische Kolonisation und damit phönikische Kultureinflüsse an zahlreichen Orten des europäischen Griechenland als sicher an, gestützt auf den Zusammenhang der Kunst und auf die Mythenbildung: an einen Einwandrer Namens Kadmos glaubt natürlich niemand. — Die in Theben einheimische Sage von der Bekämpfung des Drachen durch Kadmos an der Quelle des Ares hat ihre Parallelen in Jasons und Apollons Drachenkampf, sowie in der Sage von Archemoros. Die Hochzeit mit Harmonia (einer den Chariten und Horen ähnlichen Gestalt, Hymn. Apoll. Pyth. 17, Tochter des Ares und der Aphrodite bei Hes. Th. 937) erinnert durch die Teilnahme der Götter an die des Peleus und der Thetis.

Darstellungen der Kadmossage auf Kunstwerken sind selten. Bei den Alten wird nur erwähnt ein Gemälde, Kadmos und Europe, von Antiphilos, und ein andres, Kadmos (s. Brunn, Künstlergesch. II, 248. 299). Eine Statue des Kadmos von den Söhnen des Praxiteles ist fraglich (s. ebdas. I, 392). Aufser mehreren Gemmen, wo der Drachenkampf ganz einfach erscheint, gibt es vorzüglich einige Vasenbilder späterer Zeit, welche diese Scene reicher ausgeschmückt darbieten und auf gröfsere Originalkompositionen hinweisen: eins bei Millin, G. M. 98, 395, ein andres mit ganz gleichen Motiven hier nach Millingen, Uned. mon. I, 27 (Abb. 822). Kadmos und der Drache selbst sind auf dieser in Neapel befindlichen, inschriftlich von Assteas gemalten Vase und der andern in ganz gleicher Haltung gemalt: der Drache unter dem Steingeklüft seiner Grotte neben Lorbeergebüsch hervortauchend, hat sich gleich einer Natter in Windungen aufgebäumt, um im Sprunge gegen seinen Angreifer emporzuschnellen; er ist bärtig und zeigt eine pfeilartig gebildete Zunge. Kadmos (ΚΑΔΜΟΣ), jugendlich und langgelockt, ist nackt bis auf die den Rücken bedeckende gestickte und mit Würfelkante verzierte Chlamys; er trägt den böotischen Helm (κυνῆ Βοιωτική) und Schnürstiefeln; in der Linken hält er zwei Speere und das Schwert mit der Scheide, in der hochgeschwungenen Rechten den Stein, mit welchem er dem Tiere den Kopf zerschmettern wird, in Übereinstimmung mit der poetischen Schilderung der Begebenheit bei Eurip. Phoen. 641 ff. (666: μαρμάρῳ) und Hellanikos, ein Schwert gebrauchte er nach Pherekydes (s. Schol. Eur. l. c.), beides nach Ovid. Met. III, 60 ff. Das vor ihm liegende Wassergefäfs, welches er auf der andern Vase statt der Waffen noch in der Hand trägt, deutet darauf hin, dafs der Drache

bei dem Versuche des Wasserschöpfens aus der Quelle des Ares erschien. Während nun aber die Millinsche Vase zu beiden Seiten der Scene bekleidete Frauen (Opferdienerinnen?) und in der oberen Reihe die Halbfiguren von Hermes, Aphrodite, Pan und einem Satyr zeigt, sehen wir hier als schützenden Beistand des Helden Athene (ΑΘΗΝΗ) mit Helm und Ägis, jedoch unterhalb derselben einen langen Mantel um den Leib geschlungen dastehen, wie sie sich ruhig auf



822 Kadmos erschlägt den Drachen. (Zu Seite 769.)

die Lanze aufstützt und mit weisender Hand Rat zum Kampfe gibt, auch Mut einspricht. Zur Rechten, auf den Drachenfels sich lehnend, sitzt, anscheinend teilnahmlos, wie Ortsgottheiten meist, die Personifikation der erst zu gründenden Stadt Thebe (ΘΗΒΗ), im faltenreichen Chiton mit Überschlag, das Hinterhaupt verschleiert und mit einer perlenverzierten Mauerkrone wie die Stadtgöttinnen der makedonischen Epoche versehen, zierlich mit dem Schleiertuche spielend. In gleicher Höhe, aber der Raumeinteilung wegen nur als Halbfiguren, erscheinen links der Flufsgott Ismenos (geschr. ΙΜΗΝΟΣ), alt und weifsbärtig, auch ziemlich modern gekleidet und mit grofsem Scepter, in der Mitte aber noch eine weibliche Figur mit hohem Kopfputz, welche als die Quellennymphe (ΚΡΗΝΑΙΗ) bezeichnet ist. Zwischen beiden zeigt sich endlich ein Teil der Sonnenscheibe mit grofsen Strahlen, den frühen Morgen bezeichnend.

Ein etruskischer Spiegel von ungewöhnlicher Gröfse (Mon. Inst. VI, 29, 2; vgl. Annal. 1859 p. 146 ff.) weicht von dieser Darstellung nicht blofs durch das Schwert, womit Kadmos angreift, sondern auch darin ab, dafs der Drache einen Gefährten erfafst und so umwunden hat, wie den Archemoros (s. oben S. 113 Abb. 119), während ein andrer Kämpfer ihm die Lanze schon durch den Leib gerannt hat. Diese Wendung stimmt z. B. mit Apollod. III, 3, 4; Ovid. Met. III, 48 ff.

Eine Prunkvase, jetzt in Berlin, welche den Drachenkampf im Beisein zahlreicher Götter, der Harmonia und der Personifikation von Theben darstellt, ist abgebildet und besprochen von Welcker, Alte Denkm. III, 385 ff. Über ein andres hierher zu beziehendes Bild (Petersb. compte-rendu 1860 Taf. V) s. Arch.

Ztg. 1871 S. 35 ff. Auf die Hochzeit mit Harmonia bezog man irrtümlich ein Sarkophagrelief bei Zoega, Bassiril. 2, welches vielmehr die Fesselung des Ares und der Aphrodite darstellt (vgl. oben S. 119). [Bm]

Kairos. Über diesen ganz eigentümlichen Gott der Gelegenheit oder des rechten Augenblicks hat E. Curtius, Arch. Ztg. 1875 S. 1—8 genauer gehandelt, aus dessen Aufsatz wir folgendes entnehmen. Die Griechen unterschieden von dem allgemeinen Zeitbegriffe (χρόνος) von alters her genau den entscheidenden Moment (καιρός). Hesiod. Opp. 694: μέτρα φυλάσσεσθαι· καιρός δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος. Ion von Chios dichtete einen Hymnos auf Kairos als den jüngsten Sohn des Zeus. Dieser ist demnach keineswegs erst eine späte allegorische Abstraktion, sondern nach manchen Spuren vielmehr in der griechischen Ringschule zu Hause und wurzelt im Hermes ἐναγώνιος, neben dem er in Olympia einen Altar hatte (Paus. V, 14, 7). Die Geistesgegenwart, das Erfassen des rechten Momentes im Wettkampfe hat hier seinen Platz, daher er auch häufig in Pindars Siegesliedern erwähnt wird. (Vgl. die Wendungen ὑποκάμπτειν und ὑπερβάλλειν τὸν καιρόν und καιροῦ πέρα.) Kairos verhält sich zum Hermes wie Nike zur Athene. Bei Auson. Ep. XII, 5 sagt er selbst: *Mercurius quae fortunare solet trado ego quum volui;* in allen Geschäften des Lebens und Verkehrs ist er notwendig wie dieser. Ähnlich wie den ebenfalls von Hermes ausgehenden Hypnos (s. Art.) gestaltete nun diesen Dämon kein Geringerer als Lysippos in einer hochberühmten Erzstatue, die im Vorhofe eines Tempels zu Sikyon stand und später nach Konstantinopel versetzt wurde. Aus verschiedenen späteren Beschreibungen (s. unten) läfst sich entnehmen, dafs der Künstler ihn als einen flüchtig dahineilenden Jüngling bildete, vorgeneigt im Laufe und mit den Flügeln des Hermes an den Füfsen. Das lange Haupthaar fiel nach vorn herab, hinten war der Kopf zwar nicht kahl, hatte aber nur kurzes, nicht greifbares Haar. In den Händen trug er die Wage und das Schermesser. Ungefähr in dieser Haltung erscheint er auf einer Gemme, die Wage in der Rechten, die Linke zurückgestreckt, vorwärts eilend auf der scharfen Kante eines Steuerruders; also mit Symbolen, die ursprünglich dem Gotte des Verkehrs und Marktes eignen.



823 Der »günstige Moment«

Ein Relief in Turin (Abb. 823, nach der Photographie in Arch. Ztg. 1875 Taf. 1 oben) aus spätrömischer Zeit, aber unzweifelhaft echt wegen der dramatischen Lebendigkeit der Figur und der in Einzelnheiten steckenden Gelehrsamkeit zeigt den Kairos als bartlosen Jüngling, vorn mit Lockenhaar,

aber kahl am Schädel, mit beflügeltem Fufse eilig vortretend, dabei aber zugleich mit Vorsicht gebückt; denn er hält mit der Linken die Wage, und zwar »auf der Schärfe des Schermessers« ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς (Ausdeutung des Sprichworts, das schon bei Homer K 173 vorkommt), denn das Halbrund unter dem Wagebalken ist wirklich nichts anderes als ein Schermesser (vgl. oben S. 253 mit Abb. 238). Den Finger der rechten Hand drückt er auf die Schale der Wage und erläutert damit den Ausdruck des Himer. eclog. 14, 1: ζυγῷ τὴν λαιὰν ἐπέχων; er gibt thatsächlich den Ausschlag, *momentum* (die Verwechslung der Hände hat ihren Grund im Abdrucke), er ist wie Zeus ταμίης ταλάντου. Ein auf der Akropolis von Athen gefundenes, genau stimmendes Fragment bestätigt, dafs die Darstellung aus griechischer klassischer Zeit stammt.

Um der Bedeutung der Sache willen schliefsen wir hieran noch ein roheres Relief aus Torcello bei Venedig (Abb. 824, ebenfalls nach Arch. Ztg. a. a. O. Taf. I unten), welches eine ganze Gruppe bietet und den Kairos als Mittelfigur. Nicht mehr nackt, sondern in kurzem Schurz, auf geflügelten Rädern gleitend, hält er in der Linken die Wage, in der Rechten ein Schermesser. Ein junger Mann vor ihm greift kühn in seine vollen Locken, während der bärtige Alte hinter ihm, der die günstige Zeit verpafst hat, vergebens noch die Linke ausstreckt und mit der Rechten sich unwillig in den Bart greift. Hinter letzterem steht die Reue (μετάνοια), das trauernde Weib, ebenfalls von Auson. epigr. XII erwähnt. Auf der Gegenseite, wo der Stein zerschnitten ist, wird die Darstellung durch das Bild der Vorsicht (πρόνοια) ergänzt zu denken sein. Man sieht, wie die einfach schöne Figur des Lysippos durch plumpe Allegorisierung allmählich entartet ist.



824 Der Gott der Gelegenheit.

Wir geben hierzu noch nach der Redaktion von Benndorf (Arch. Ztg. 1863 S. 81 ff.) die Hauptstellen über des Lysippos Statue, weil sie lehrreich, detailliert und wenig zugänglich sind. Anthol. Planud. 4, 275 Ποσειδίππου.

α. Ὀππόθεν ὁ πλάστης; β. Σικυώνιος. α. Οὔνομα δὴ τίς; β. Λύσιππος. α. σὺ δὲ τίς; β. Καιρός ὁ πανδαμάτωρ.
α. Τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; β. ἀεὶ τροχάω. α. τί δὲ ταρσοὺς ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; β. ἵπταμ' ὑπηνέμιος.
α. χειρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ξυρόν; β. ἀνδράσι δεῖγμα ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω.
α. ἡ δὲ κόμη, τί κατ' ὄψιν; β. ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι.
α. νὴ Δία, τἀξόπιθεν δ' ἐς τί φαλακρὰ πέλει;

β. τὸν γὰρ ἅπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσίν, οὔτις ἔθ' ἱμείρων δράξεται ἐξόπιθεν.
α. τούνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλασεν; β. εἵνεκεν ὑμέων ξεῖνε, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην.

Kallistr. stat. 6: εἰς τὸ ἐν Σικυῶνι ἄγαλμα τοῦ Καιροῦ. Καιρὸς ἦν εἰς ἄγαλμα τετυπωμένος ἐκ χαλκοῦ πρὸς τὴν φύσιν ἁμιλλωμένης τῆς τέχνης. παῖς δὲ ἦν ὁ Καιρὸς ἡβῶν, ἐκ κεφαλῆς ἐς πόδας ἐπανορθῶν τὸ τῆς ἥβης ἄνθος. ἦν δὲ τὴν μὲν ὄψιν ὡραῖος, σείων ἴουλον, καὶ Ζεφύρῳ τινάσσειν, πρὸς ὃ βούλοιτο, καταλείπων τὴν κόμην ἄνετον, τὴν δὲ χρόαν εἶχεν ἀνθηρὰν τῇ λαμπηδόνι τοῦ σώματος τὰ ἄνθη δηλῶν. ἦν δὲ Διονύσῳ κατὰ τὸ πλεῖστον ἐμφερής . . . εἱστήκει δὲ ἐπί



825 Hermes mit dem Widder. (Zu Seite 774.)

τινος σφαίρας ἐπ' ἄκρων τῶν ταρσῶν βεβηκὼς ἐπτερωμένος τὼ πόδε. ἐπεφύκει δὲ οὐ νενομισμένως ἡ θρίξ, ἀλλ' ἡ μὲν κόμη κατὰ τῶν ὀφρύων ἐφέρπουσα ταῖς παρειαῖς ἐπέσειε τὸν βόστρυχον, τὰ δὲ ὄπισθεν ἦν τοῦ Καιροῦ πλοκάμων ἐλεύθερα, μόνην τὴν ἐκ γενέσεως βλάστην ἐμφαίνοντα τῆς τριχός. — Himer. eclog. 14, 1: Ἐγγράφει [Λύσιππος] τοῖς θεοῖς τὸν καιρὸν καὶ μορφώσας ἀγάλματι . . . ποιεῖ παῖδα τὸ εἶδος, ἁβρὸν τὴν ἀκμὴν ἔφηβον, κομῶντα μὲν τὸ ἐκ κροτάφων εἰς μέτωπον, γυμνὸν δὲ τὸ ὅσον ἐκεῖθεν ἐπὶ τὰ νῶτα μερίζεται· σιδήρῳ τὴν δεξιὰν ὡπλισμένον, ζυγῷ τὴν λαιὰν ἐπέχοντα· πτερωτὸν τὰ σφυρά, οὐχ ὡς μετάρσιον ὑπὲρ γῆς ἄνω κουφίζεσθαι, ἀλλ' ἵνα δοκῶν ἐπιψαύειν τῆς γῆς λανθάνῃ κλέπτων τὸ μὴ κατὰ γῆς ἐπερείδεσθαι. — Nimmt man hierzu noch Phaedr. V, 8: *cursu volucri pendens in novacula, calvus comosa fronte, nudo occipitio*, so sieht man schon, dafs mannigfache Variationen des Urbildes vorhanden gewesen sein müssen, auch wenn man die schwülstige und unzuverlässige Ausdrucksweise der Rhetoren in Abzug bringt. [Bm]

Kalamis, Bildhauer, wahrscheinlich von Athen, blühte gegen Olymp. 80. Die Werke des Künstlers umfassen die verschiedensten Gegenstände und waren in den verschiedensten Materialien hergestellt. Unter den Göttern finden wir Apollon Alexikakos im Kerameikos von Athen, einen ehernen, 30 Ellen hohen Kolofs des Apollon, den M. Lucullus von Apollonia am Pontos nach Rom führte, Zeus Ammon, den Pindar in Theben weihte, Hermes Kriophoros (Hermes mit einem Widder auf der Schulter) in Tanagra, Dionysos, aus parischem Marmor daselbst, einen un-



826 Nymphe? (Zu Seite 774.)

bärtigen Asklepios mit Scepter und Pinienapfel aus Gold und Elfenbein in Korinth, eine ungeflügelte Nike, d. h. eine Athena Nike (vgl. Art. »Niketempel«), in Olympia, eine Aphrodite am Aufgange der Burg zu Athen, wahrscheinlich identisch mit der hochgeschätzten Sosandra desselben Meisters, schliefslich auch eine Erinys. Weiter fertigte er die Heroinen Alkmene und Hermione, ferner einen Knabenchor aus Erz, die Rechte betend vorstreckend, ein Weihgeschenk der Agrigentiner zu Olympia, zwei Rennpferde mit Knaben, ein Weihgeschenk des Hieron, in Olympia aufgestellt zu beiden Seiten des Viergespannes von der Hand des Onatas (s. oben S. 332), ein Viergespann, dessen Lenker später Praxiteles ersetzte, auch noch andre Vier- und Zweigespanne *equis semper sine aemulo expressis* (Plin. XXXIV, 71).

Schliefslich war Kalamis wahrscheinlich auch noch Toreut in Silber (Ciseleur). Kalamis war also auf allen Gebieten der Darstellung und der Technik zu Hause, fertigte sowohl kolossale Statuen, wie auch die kleinsten dekorativen Arbeiten in seinen zwei berühmten Silberbechern.

Von all diesen Werken ist uns nichts erhalten, nur seinen Hermes Kriophoros haben wir auf einer Münze von Tanagra (Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II, XXIX N. 324a) dargestellt, und hiernach dürfen wir denselben vielleicht auch auf dem Fragment eines Altärchens zu Athen (Abb. 825. 826, nach Ann. Inst. 1869 t. K) erkennen, freilich in freier Nachbildung und für die Bedürfnisse des Reliefs umgebildet. Nach diesen Monumenten stand der bärtig gebildete Gott in altertümlich gebundener Weise nackt da (die Chlamys bedeckt nur die linke Schulter und den linken Arm) und trug auf dem Rücken einen Widder, während die Linke zugleich das Kerykeion hielt. Trotz der altertümlichen Befangenheit in der Haltung sind Körper sowohl wie Kopf und Gewand sauber, fein und mit Verständnis durchgebildet, Eigenschaften, die unserm Künstler nach der litterarischen Überlieferung gegenüber der älteren Kunst besonders eigen waren.

Cicero (Brutus 18, 70) bezeichnet die Bildwerke des Kalamis als *dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi*, und Quintilian (XII, 10, 7) findet sie weniger streng, als die des Kallon und Hegesias (vgl. oben S. 332 u. 333). Plinius (a. a. O.) lobt die Vorzüglichkeit der Rosse des Meisters, und dennoch setzte Praxiteles einen neuen Wagenlenker von eigner Hand darauf, ›damit Kalamis, vorzüglicher in der Bildung der Rosse, nicht für unfähig bei der menschlichen Gestalt gehalten werde‹. Gleich darauf aber sagt derselbe Autor: ***sed, ne videatur in hominum effigie inferior, Alcmena nullius est nobilior.*** Mag man nun die Stelle übersetzen: ›Aber damit er nicht bei der Darstellung der Menschen [in der That] schwächer zu sein scheine, so nenne ich seine Alkmene, die niemand edler gebildet haben würde, oder, von der es keine berühmtere Darstellung gibt‹, das eine scheint daraus mit Sicherheit hervorzugehen, dafs seine Darstellungen von Frauen bedeutender waren, als solche von Männern. Hochberühmt war seine Aphrodite (Sosandra). Lucian in seinen Εἰκόνες 6 setzt das Bild einer idealen Frauenschönheit zusammen aus den Schönheiten verschiedener berühmter Bildwerke, der lemnischen Athena und der Amazone des Phidias, der knidischen Aphrodite des Praxiteles, der Aphrodite ›in den Gärten‹ des Alkamenes und der Sosandra des Kalamis. Während er aber den erstgenannten Werken nur einzelne Teile entlehnt, entnimmt er der Sosandra den ideellen Gesamteindruck: ›Sosandra und Kalamis mögen sie mit verschämter Züchtigkeit schmücken; und das ehrbare und unbewufste Lächeln sei wie das ihrige; auch das Wohlgeordnete und Anständige der Gewandung nehme man von der Sosandra, nur dafs sie das Haupt unverhüllt haben soll.‹ Diesen Zug lieblicher, keuscher Züchtigkeit bestätigt auch eine zweite Stelle des Lucian (Dial. meretr. III, 3). Sehr interessant wäre es, in der zweiten weiblichen, leider sehr zerstörten Gestalt des oben abgebildeten Altars die Sosandra des Kalamis nachweisen zu können. Der Versuch ist von verschiedenen Seiten gemacht worden, doch fehlt leider der Beweis. Mit dem Urteil des Lucian stimmt das des Dionys von Halicarnafs (Isocr. c. 3), der Isokrates wegen des Ernstes, der Würde und Erhabenheit mit Polyklet und Phidias, Lysias aber mit Kalamis und Kallimachos wegen der Zierlichkeit und Anmut (τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος) vergleicht. Brunn (Gesch. d. griech. Künstler I, 180) vergleicht das ganze Wesen des Kalamis, das Anlehnen an die hergebrachte, zum Teil noch harte Form auf der einen Seite, das Weiterschreiten auf dem geistigen Gebiete, besonders nach der Seite des Gefühles, auf der andern, treffend mit dem eines Perugino, Francia oder Mino da Fiesole, welche, wie unser Meister, unmittelbare Vorläufer einer hohen Kunstblüte waren. [J]

Kallikrates s. Parthenon.

Kallimachos, Bildhauer, wahrscheinlich von Athen, um Olymp. 90 etwa blühend. Schon oben S. 283 f. lernten wir ihn als den angeblichen Erfinder der korinthischen Ordnung kennen. Wörtlich zu nehmen haben wir Vitruvs Überlieferung nicht, da der korinthische Stil so alt wie die übrigen, möglich aber ist es, dafs er der in früherer Zeit sehr frei schaltenden Weise festere, theoretisch festgestellte Form gab *(operum perfectionibus Corinthii generis distribuit **rationes**)*. Von den sonstigen Werken des Künstlers kennen wir den goldenen Leuchter mit der immer brennenden Lampe im Erechtheion zu Athen; um den Rauch durch die Decke zu leiten, wölbte sich darüber gewissermafsen als Rauchfang eine eherne Palme (Paus. 1, 26, 7). Ferner waren eine bräutliche Hera (νυμφευομένη) in Platää und die Erzstatuen tanzender Lakedämonierinnen sein Werk. Über seinen Kunstcharakter werden wir unterrichtet durch Dionys von Halicarnafs (Jsocr. c. 3), der ihn seiner Zierlichkeit und Anmut wegen mit Kalamis (s. Art.) zusammenstellt. Plinius (34, 92) sagt: ›Unter allen Künstlern ist besonders durch seinen Beinamen Kallimachos bekannt, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende nehmenden Genauigkeit, weswegen derselbe den Beinamen ›Katatexitechnos‹ erhalten hat, bemerkenswert als Beispiel, dafs man auch in der Genauigkeit Mafs halten müsse. Derselbe Beiname, der im guten Sinne ›künstlich‹, im schlechten aber ›verkünstelt‹ bedeutet, findet sich auch bei Vitruv (IV, 1, 10) und

bei Pausanias (I, 26, 7), der von ihm sagt, dafs er an eigentlicher Kunst hinter den Künstlern ersten Ranges zurückstehe, alle aber an Kunstfertigkeit (σοφία) übertreffe. Derselbe Autor schreibt ihm die Erfindung des Bohrens des Marmors zu. Durch dieses kleinliche, immer wiederholte Durchfeilen litt natürlich der Eindruck seiner Werke, welche dadurch alle Frische und Ursprünglichkeit, sowie, besonders im Vergleich zu denen Schöpfungen eines Phidias oder Polyklet, auch den höheren, idealen Schwung verloren. [J]

Kämme wurden im Altertum teils aus festem Holz, vornehmlich Buchsbaum, teils aus Elfenbein oder Knochen gefertigt, nicht selten auch aus Metall. Die auf uns gekommenen Exemplare sind meist einfach glatt, doch gibt es auch kunstvoll ausgestattete Stücke mit geschnitzten oder eingelegten Verzierungen u. dergl. Die Form unterscheidet sich wenig von der heut üblichen, nur pflegt der Griff vielfach halbkreisförmig oder dreieckig gestaltet zu sein. Die zweireihigen Kämme gleichen durchaus den unsrigen, wie der unter Abb. 827 abgebildete Grabstein mit Toilettengeräten (nach Gori, Inscript. T. I p. 10) zeigt, auf dem neben einem Handspiegel und einigen andern nicht deutlich zu bestimmenden Geräten auch ein Kamm mit einer Reihe weiter und einer Reihe enger Zähne abgebildet ist. [Bl]


827

Kandelaber s. Leuchter.

Karneades aus Kyrene, das Haupt der neueren Akademie, der die griechische Philosophie nach Rom brachte, ist auf einer schönen Büste in Neapel bezeugt (Abb. 828, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 19, 1). Das Antlitz ist kräftig und die Stirn durchfurcht von Gedankenarbeit; auch seine Stimme soll von gewaltiger Stärke gewesen sein. Cicero betrachtete, wie er Fin. V, 2, 4 erzählt, in Athen mit Ehrfurcht seinen vereinsamten Lehrstuhl. [Bm]

Kathedra s. Sessel.

Kentauren. Ein phantastisches Geschlecht von Dämonen in Waldgebirgen, nach der Vorstellung der klassischen Zeit, ähnlicher Natur mit den Satyrn, Silenen und Panen. Ob ursprünglich die wunderlichen Wolkenbildungen zu ihrer bekannten Doppelgestalt Veranlassung gegeben haben und eine Sprachverwandtschaft mit den indischen Gandharven vorliegt, mag dahingestellt bleiben; ihre auf rauschende Bergwässer bezogene Natur steht fest. Bei Homer heifsen sie »berglagernde Unholde«, wilde zottige Tiergestalten, die man im nördlichen Griechenland, namentlich im rossereichen Thessalien lokalisierte. Auf religiöse Verehrung deutet die Sage von der Erziehung Achills durch Cheiron, den Bogenschützen und Leierspieler, den Kräuterkenner und Arzt, den Weisheitsprediger. Aber für den gesitteten Griechen, namentlich den an Theseus' Gesetz und Recht gewohnten Athener sind sie gleich den Giganten eine Personifikation roher Naturkraft, gesetzloser Rauflust, gottlosen Frevels. Der Weiberraub bei der Hochzeit des Peirithoos und der darauf folgende Kampf mit den Lapithen, denen sie unterliegen, bildet das immer wiederklingende Thema in attischen Kunstwerken,



828 Karneades, Philosoph.

welche den Sieg griechischer Kultur über Barbarenfrevel zu verherrlichen bestimmt sind.

Die Kunstbildung der Kentauren beruht anscheinend nicht wie die andrer Zwittergestalten auf Entlehnung von aufsen, sondern ist eine echt griechische Erfindung; sie ist hervorgegangen aus der ungewohnten (und bei Homer noch unbekannten) Erscheinung eines Reitervolkes. Pferd und Mensch sind zusammengewachsen. In der älteren Zeit begnügten sich nun die Künstler meistens, an den vollständigen Menschenleib hinten wie ein Anhängsel ein Pferdehinterteil anzusetzen, so dafs also die Vorderfüfse menschlich, die hinteren die des Pferdes waren, wie auch Paus. V, 19, 7 von einer Darstellung am Kasten des Kypselos angibt. Diese unbeholfene Zusammensetzung mit

dem langgestreckten Pferdeleibe sehen wir namentlich auf zahlreichen Vasenbildern und etruskischen Bronzen, wo öfters von den Künstlern jene unorganische Verbindung durch ein übergehängtes Gewand verdeckt ist. S. auch die Françoisvase unter ›Thetis‹; Arch. Ztg. 1883 Taf. 10; Salzmann, Nécropole de Cameiros pl. 39; Wieseler, Denkm. II, 591. 592. Einmal werden sogar an die vorderen Menschenbeine wieder Pferdefüfse gesetzt (Annal. 1863 tav. E). Daneben finden sich aber auch schon auf dem alten Friese von Assos (s. oben S. 327 Abb. 339) die Vorderbeine des Pferdes, welche allmählich zur Regel werden, während nur noch Cheiron gewissermafsen als Auszeichnung Menschenbeine und damit einen vollständig menschlichen Vorderleib behält. In Malereien sind die Gesichtsformen meist erschreckend derb und häfslich, zuweilen verunstaltet durch knollige Nasen, behangen mit langem und zottigem weifsen Haare. Vgl. Herakles bei Pholos S. 659 Abb. 726. Edlere, würdigere Gestalt zeigt immer Cheiron, wenn er mit Namen auftritt, z. B. Arch. Ztg. 1876 Taf. 17, wo ihm von Hermes der junge Herakles zur Erziehung übergeben wird; vgl. auch Art. ›Thetis‹.

Eine mehr organische Verschmelzung des Pferdeleibes mit dem Oberteil des Menschen vollzog sich allmählich und ward zu künstlerischer Vollendung geführt durch Phidias in den Kentaurengruppen an den Metopen des Parthenon (s. unter ›Parthenon‹), welche das unvergleichliche Vorbild für alle Zeit geblieben sind. Die tierische Natur ist auch hier durch spitzige Ohren und die gekniffenen Gesichtszüge, durch behaarte Brust und umgehängte Tierfelle genugsam angedeutet, aber dabei möglichst ins Edle gemildert und dem höchsten Ausdrucke gewaltiger Doppelkraft angenähert. Darnach schuf Alkamenes die Kentaurenschlacht am Giebel des olympischen Zeustempels; eine andre auf dem Friese von Phigalia. Jüngere Vasenbilder sind häufig; s. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. zu Taf. 35, wo der Kampf im Palaste des Peirithoos selber vor sich geht. Die Kentauren kämpfen ihrer Natur gemäfs überall nicht mit Waffen, sondern mit den gewaltigen Fäusten, den Gegner packend und erdrosselnd oder zu Boden drückend; dann auch mit Fichtenstämmen dreinschlagend oder in den hocherhobenen Händen Steine schleudernd. Der gewaltige Rofssprung, wobei sie eine geraubte Frau in den Armen halten, die Bäumung des Doppelkörpers gegenüber einem überlegenen Feinde, ihre malerische Kampfstellung gehört zu den schönsten Kompositionen der alten Plastik. Ein grofses Vasenbild Mon. Inst. VI, 38. Den Fortschritt zum Lieblichen und Genrehaften, welcher in der alexandrinischen Zeit in aller Kunst so stark um sich griff, bezeichnet das berühmte Gemälde des Zeuxis, eine Kentaurenfamilie darstellend, wobei die Kentaurenmutter zwei Junge säugte. In der Beschreibung des Bildes bemerkt der feine Kunstkenner Lucian (Zeux. 4 ff.) über das Aussehen der Halbtiere: ›Den Mann bildete er von erschreckendem und ganz wildem Aussehen, mit mächtigem, stolzem Haupthaar, fast ganz behaart nicht nur am Rofskörper, sondern auch an dem menschlichen Teile, mit hoch gehobenen Schultern und einem Blicke, der zwar lächelnd aber doch wild ist, wie der eines Waldbewohners und doch ungezähmt. Dieser Auffassung ganz entgegengesetzt zeigt er uns in der Kentaurin, so weit sie Rofs war, die schönste Bildung, wie sie sich namentlich bei den thessalischen noch ungebändigten und unberittenen Rossen findet; ebenso ist die obere Hälfte, das eigentliche Weib, durchaus schön bis auf die Ohren; diese allein sind satyrhaft gebildet. Die Vermischung und Verknüpfung der Leiber, wo das Rofs mit dem Weibe zusammengefügt und verbunden ist, bildet einen sanften, keineswegs schroffen Übergang; und durch die allmähliche Umwandlung wird das Auge ganz unvermerkt von dem einen in das andre übergeführt. Die junge Brut aber erscheint bei dem Kindischen im Ausdrucke gleichwohl wild, und trotz ihrer Weichheit schon unbändig; und wie dieses zu bewundern ist, so auch endlich, dafs sie ganz nach Kinderart nach dem jungen Löwen emporblicken, indem sie jeder sich an die Mutterbrust halten und sich eng an die Mutter anschmiegen‹ (Übersetzung Brunns Künstlergesch. II, 79). Eine annähernde Vorstellung von dem Charakter dieser Malerei dürfen wir vielleicht aus dem grofsen Mosaik Marefoschi (abgeb. unter ›Mosaik‹) entnehmen, während uns säugende Kentaurinnen auch sonst auf Sarkophagen und Gemmen erhalten sind (Verzeichnis bei Heydemann, Hallesches Winckelmannsprogr. 1882 S. 12 ff.). Die Beliebtheit solcher Bilder bezeugt auch die Schilderung Philostr. Imagg. II, 3.

Der Eintritt der Kentauren in den dionysischen Kreis, welcher in der alexandrinischen Epoche erfolgte, gab zu neuen Kombinationen und Variationen Anlafs. Nicht blofs dafs sie sehr häufig Dionysos' Wagen als Gespann ziehen, sie tragen auch Nymphen (Plin. 36, 33), vielleicht als Entführer, sie werden von Mänaden als Reitpferde zu wildestem Laufe benutzt (ein sehr schönes pompejanisches Wandgemälde unter ›Mainade‹), sie werden in halb allegorischer Darstellung von dem kindlichen Eros, der ihnen auf dem Rücken sitzt, geneckt, gefesselt und gepeinigt. Vgl. namentlich den jugendlichen Kentauren des Aristeas oben Abb. 132 S. 127, dem der Eros wahrscheinlich weggebrochen ist; ähnlich das Gemälde Mus. Borb. XIII, 49 = Wieseler, Denkm. II, 596. [Bm]

Kephisodotos. I. Der ältere, Bildhauer von Athen, wahrscheinlich des Praxiteles Vater. Er ist ausschliefslich als Götterbildner bekannt. Wir sind so glücklich, die Kopie eines seiner Werke zu

besitzen, in der früher Ino Leucothea mit dem Bacchuskinde genannten Marmorgruppe der Glyptothek zu München. Abb. 829 zeigt uns dieselbe nach der Photographie des richtig restaurierten Gipsabgusses des Berliner Museums. Dargestellt ist in Wahrheit Eirene mit dem Plutos (der Frieden mit dem Reichtum), welche Gruppe Pausanias I, 8, 2 und IX, 16, 2 erwähnt. Auf Grundlage attischer Münzen hält Eirene in der Restauration in der erhobenen Rechten ein langes Scepter, der Plutosknabe in dem linken Arm statt der im Originale falsch ergänzten Vase ein Füllhorn, das Symbol des Reichtumes. Der Kopf des Knaben ist alt, aber nicht zugehörig. Neuerdings ist im Piräus eine Wiederholung des Torso des Knaben mit dem Kopfe, ebenfalls in Marmor gearbeitet, gefunden worden, welche uns eine willkommene Vervollständigung unserer Anschauung bietet (Publ. Mitt. d. archäol. Inst. 1881 Taf. 13). Die ganze Darstellung läfst den Künstler deutlich als auf dem Übergange von der ersten zur zweiten Blütezeit der attischen Kunst stehend erscheinen: die Stellung und Gewandung gemahnen uns noch bedeutend an die Bildwerke des Parthenon, an die Kunst des Phidias. »Dagegen führt die Betrachtung des Ausdrucks, die sanfte Neigung des Kopfes, das sanft Träumerische des Blicks, überhaupt ein Vorwiegen der Empfindung im Gegensatz zu energischer Geistesthätigkeit auf die jüngere attische Schule des Praxiteles hin« (Brunn). Wahrscheinlich wurde das Werk des Kephisodot veranlafst dadurch, dafs nach der Schlacht bei Leukas (375 v. Chr.) in Athen für die Friedensgöttin regelmäfsige Opfer und bestimmter Kultus eingeführt wurden. Der Gedanke, den Plutos, den Reichtum, als Pflegling des Friedens darzustellen, war für den Künstler ein ebenso naheliegender, wie bei seinem mehr auf das Sinnige, als auf das rein



829 Die Friedensgöttin, den Reichtum im Arme haltend.

Geistige gerichteten Streben dankbarer. Das Original unsrer Gruppe hatte Kephisodotos nicht in Marmor, sondern in Bronze gefertigt. Der Kopist der Münchener Gruppe versuchte zwar sein Vorbild in Marmor zu übersetzen, doch lassen einzelne Partien, besonders das Haar und zum Teil das Gewand, immer noch deutlich das Bronzeoriginal erkennen. Der Kopist des Fragmentes aus dem Piräus hat diesen Versuch nicht einmal gemacht, sondern einfach ohne Rücksicht auf das Material sein Vorbild kopiert. Vgl. Brunn, Über die sog. Leucothea, München 1867.

II. Der jüngere, Bildhauer von Athen, Sohn des Praxiteles. Derselbe arbeitete vielfach gemeinschaftlich mit seinem Bruder Timarchos. Leider kennen wir von ihren Werken nur die Namen. Plinius (XXXVI, 24) nennt Kephisodotos »Sohn und Erben der Kunst des Praxiteles«. Inwiefern er gerade Erbe der Kunst seines Vaters gewesen, können wir freilich mehr ahnen, als erweisen. Plinius berichtet nämlich (a. a. O.) von einem berühmten Symplegma (einer Gruppe in einander verschlungener Figuren) zu Pergamon von der Hand unsres Künstlers, »an welchem die Finger sich vielmehr in den Körper als in den Marmor zu drücken scheinen« *(digitis corpori verius quam marmori impressis)*. Früher hat man das Original dieses Werkes in der berühmten Florentiner Ringergruppe erkennen wollen, die Beschreibung des Plinius, welche wie viele derselben offenbar einem Epigramm entnommen ist, deutet aber offenbar auf ein sinnlich üppiges Werk hin, so dafs wir etwa an die sehr häufig wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaphroditen ringenden Satyr oder ähnliches denken müssen. Trifft diese Vermutung das Richtige, so scheint die mehr auf das Sinnliche (was noch keineswegs das Keusche ausschliefst) gerichtete Weise des Vaters beim Sohne wenigstens in diesem Werke bis zum Üppigen, Wollüstigen getrieben worden zu sein. [J]

Kinderspiele. Die Kinderspiele der Griechen, welche gröfstenteils auch bei den Römern gebräuchlich waren, sind nicht minder reich und mannigfaltig, als die der heutigen Jugend; und viele darunter, welche so uralt sind wie die Menschheit überhaupt, spielen unsere modernen Kinder ganz auf die gleiche Weise, wie einst die kleinen Athener und Römer. Wir können hier nur ganz im allgemeinen auf den sehr umfangreichen Gegenstand, der eine ausführliche, aber keineswegs genügende oder erschöpfende Behandlung in dem Buche von Becq de Fouquières, Les jeux des anciens (Paris 1869) erfahren hat, eingehen, indem wir wesentlich die auf Denkmälern nachweisbaren Kinderspiele berücksichtigen, und teilen zu diesem Zwecke die Spiele ein: 1. in solche, bei denen die Kinder für sich allein, ohne Kameraden, spielen, und 2. solche, bei denen mehrere Kinder untereinander spielen, und zwar a) mit Spielzeug oder besonderen Geräten, und b) ohne solche.

1. Unter den Selbstbeschäftigungsspielen der Kinder nehmen auch im Altertum die Puppen (κόραι) eine sehr wichtige Stelle ein. Dieselben wurden aus Wachs oder aus Thon gefertigt und die Fabrikation



830 Altgriechische Gliederpuppe.

derselben (die κοροπλαστική) war ein sehr verbreiteter und vielbeschäftigter Berufszweig. Unter den uns erhaltenen zahllosen Terrakottafigürchen mögen gar manche so als Spielzeug für Kinder gedient haben; mit Bestimmtheit können wir es nur sagen von den in verschiedentlichen Exemplaren auf uns gekommenen Puppen mit beweglichen Gliedern, wie Abb. 830 (aus Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. 74, 8). Wie

auch heut noch war das Spielen mit Puppen mehr bei den Mädchen üblich, als bei den Knaben; jene machten sich auch Kleider für dieselben, welche sie, wie uns verschiedene Widmungsepigramme der griechischen Anthologie lehren, nebst den Puppen selbst und anderem Spielzeug vor ihrer Verheiratung in irgend einen Tempel weihten. Dagegen spielten die Knaben besonders gern mit kleinen Wagen, welche wir sehr häufig auf Vasenbildern dargestellt sehen, wie z. B. in Abb. 831 (nach El. céramogr. II, 89), wo ein zweirädriges Wägelchen als Spielzeug dient; häufig tritt an seine Stelle aber auch ein bloſses, in einer Gabel laufendes und an einer Deichsel gezogenes Rad in Scheibenform. Die namentlich in der rotfigurigen Technik nicht seltenen Darstellungen solcher Kinderspiele finden sich meist auf niedlichen, kleinen Töpfchen, und es liegt sehr nahe anzunehmen, daſs diese Gefäſse selbst eben auch zum Spielen für die Kinder, zum Kochen u. dergl., bestimmt waren. So sehen wir auch in dem hier abgebildeten Vasenbildchen den Knaben einen solchen kleinen Krug in der Hand halten; vgl. auch unten Abb. 832. —



831 Wägelchen.

Das Steckenpferdreiten (κάλαμον περιβῆναι) wird als Kinderspiel erwähnt (vgl. Plut. Agesil. 25), hat sich aber auf Darstellungen bisher noch nicht gefunden; dafür hat sich eine Darstellung des Drachen-Steigenlassens erhalten (Arch. Ztg. 1867 S. 125), welches Spiel uns litterarisch nicht bezeugt ist. — Zur Selbstbeschäftigung diente auch das Ballspiel; doch war



832 Spiel mit einer Schildkröte.



833 Reifspiel. (Zu Seite 780.)

dasselbe, wie wir im betreffenden Artikel gesehen haben, noch viel beliebter beim Zusammenspielen

mehrerer Personen. — Aufserordentlich verbreitet bei den Knaben war das Schlagen des Reifens (τροχός) mit einem Stabe (ἐλατήρ, *clavis adunca*), und wir finden dies Spiel auf Denkmälern daher überaus häufig dargestellt (vgl. Abb. 833, nach El. céramogr. I, 18); doch galt bei den Römern die Beschäftigung mit dem *Graecus trochus* (vgl. Hor. carm. III, 24, 57) als nicht würdig eines herangewachsenen Knaben und als Zeichen der Weichlichkeit, und dafs es auch in Griechenland ähnlich war, darf man daraus schliefsen, dafs wenn wir auf Vasenbildern dem Jünglingsalter nahe Knaben mit solchen Reifen beschäftigt sehen, die Hindeutung auf päderastische Beziehungen (wie z. B. der Hahn, welchen der Knabe



834 Amor wippt.

in Abb. 833 in der linken Hand trägt) selten fehlt. Auch das Treiben des Kreisels war den Kindern des Altertums bekannt und wird häufig erwähnt, scheint aber auf Denkmälern bisher noch nicht nachgewiesen zu sein. Sehr häufig ist dagegen auf Bildwerken das Spielen mit Tieren aller Art, mit Hunden oder Ziegenböcken, welche bald als Reitpferde benutzt, bald vor einen kleinen Wagen gespannt werden; ferner mit allerlei zahmen Vögeln, mit Käfern, Schildkröten u. a. m. Dafs dabei die heute im Süden bei Kindern wie bei Erwachsenen so unangenehm auffallende Tierquälerei auch schon im Altertum nicht ungewöhnlich war, kann uns die Behandlung zeigen, welche in Abb. 832 (nach Millingen, Peint. de vases pl. 44) die arme Schildkröte zu erdulden hat. — Des beliebten Spieles der Schaukel gedenken wir im betreffenden Artikel; hier geben wir unter Abb. 834 (nach Tischbein, Vases Hamilton III, 28) eine anmutige Darstellung eines auch bei uns üblichen Spieles, bei dem man die Kleinen auf dem Fufse wippen läfst.

2. Was die gemeinschaftlichen Kinderspiele a) mit Spielzeug oder Geräten anlangt, so können wir für die so beliebten und mannigfaltigen Arten des Ballspieles, sowie der Astragalen auf die betreffenden Artikel verweisen. Bei den römischen Kindern waren die Nüsse ein ganz besonders beliebtes Spielobjekt. Bald galt es, auf drei dicht aneinander gelegte Nüsse eine



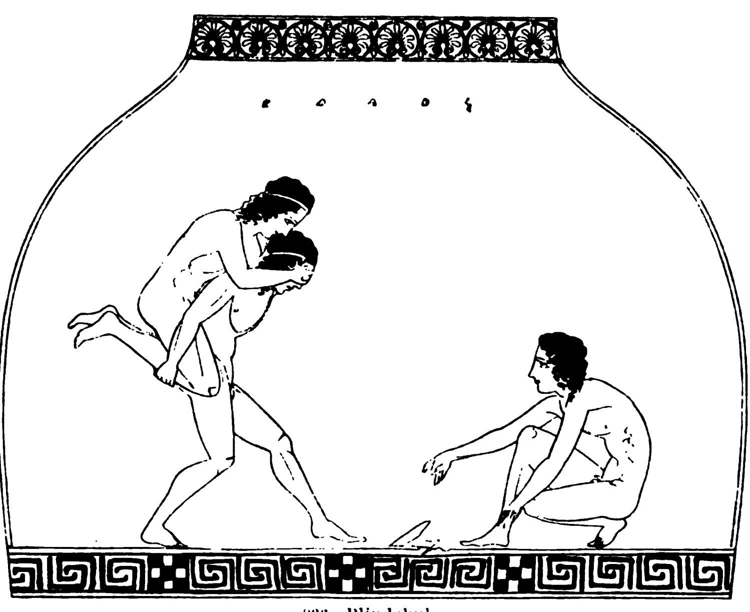
835 Spiel mit Nüssen.

vierte so zu werfen, dafs sie oben liegen blieb, ohne dafs die drei auseinander getrieben wurden; bald legte man Nüsse in Reihen auf die Erde und liefs von einem schräg gerichteten Brette eine Nufs herabrollen, um damit eine der ausgelegten zu treffen und selbstverständlich dadurch auch zu gewinnen. Das im Art. »Ballspiel« abgebildete Relief (Abb. 228) zeigt uns in seiner linken Hälfte einige mit dieser Art des Nüssespiels beschäftigte Kinder (doch scheinen hier anstatt der Nüsse kleine Bälle, vielleicht auch Äpfel oder dergl. verwandt zu sein). Wieder eine andre Art war die, dafs man aus einer gewissen Entfernung eine oder mehrere Nüsse (auch Bohnen u. a.) in ein Grübchen zu werfen hatte, womit dann jedenfalls noch verschiedene andre Bedingungen betreffs Gewinn oder Verlust verknüpft waren, wie das auch heute bei diesem noch üblichen Spiele der Fall ist. Die unter Abb. 835 abgebildete Statue (nach Bullet.

municip. X, 1882 tav. 11) stellt einen Knaben vor, welcher vorsichtig nach dem Ziele spähend eben im Begriff ist, eine Nufs in die Grube zu werfen. Überhaupt gab es mit Steinchen, Bohnen, Körnern, Münzen, Astragalen u. dergl. eine grofse Menge von Spielen aller Art, welche alle mehr oder weniger auf Geschicklichkeit berechnet waren, teilweise allerdings auch auf den Zufall hin ausliefen, wie das Gerade- oder Ungeradespielen, welches namentlich, wenn es mit Münzen gespielt wurde, schon etwas über die Harmlosigkeit eines Kinderspieles hinausging. Die meisten dieser Spiele, sowie auch die der folgenden Gattung, werden im Griechischen mit der speziell für Spiele charakteristischen Endung ινδα bezeichnet (z. B. ἐφετίνδα, στρεπτίνδα, χαλκίνδα, βασιλίνδα etc.).

Was dann b) diejenigen Spiele anlangt, welche ohne Spielzeug oder sonstige Geräte gespielt werden, so erforderten dieselben meist körperliche Kraft oder Gewandtheit oder Schnelligkeit und waren im wesentlichen ganz die gleichen, wie die Fang- und Haschespiele unserer Jugend, das Wettlaufen nach einem bestimmten Ziele, das Versteckspiel, Anschlagen u. a. m. Diese Spiele werden uns häufig genannt, namentlich das bei Griechen und Römern verbreitete, auch im Orient bekannte Königsspiel, haben indes der Kunst wenig Anlafs zu bildlichen Darstellungen geboten. Wir geben dafür in Abb. 836 (nach Arch. Ztg. XXXVII Taf. 5) die Darstellung eines Spieles, welches bereits von älteren Knaben gespielt zu werden pflegte, des sog. ἐφεδρισμός, bei dem es nach der Beschreibung des Pollux IX, 119 darauf ankam, einen aufgestellten Stein, welcher »Grenzstein«, δίορος, genannt wurde, umzuwerfen; der Besiegte mufste dann den Sieger, welcher ihm auf seinem Rücken sitzend die Augen zuhielt, so lange tragen, bis er wieder am Grenzstein angelangt war. Andre Schriftsteller berichten auch den durch unsre Abbildung bestätigten Umstand, dafs der Getragene sich mit seinen Knieen auf die verschlungenen Hände des Tragenden stützte (s. Robert in der Arch. Ztg. a. a. O.). [Bl]

Kirke. Das Abenteuer des Odysseus bei Kirke fand sich schon auf dem Kasten des Kypselos dargestellt, falls des Pausanias' Deutung (V, 19, 2) einer an sich unklaren Scene richtig wäre (s. Art. »Thetis«). Unter den erhaltenen sicheren Denkmälern ist das älteste ein sicilisches Vasenbild, einer Lekythos, jetzt in Berlin (Abb. 837, nach Arch. Ztg. 1876 Taf. 15), in schwarzen Figuren und altertümlichem Stil. (Die schraffierten Stellen sind restauriert.) In der Mitte des von ausfüllenden Ranken durchzogenen Bildes sitzt Kirke, vollständig bekleidet und mit einer Binde im Haar, rechts gewandt auf einem Klappstuhle; in der Linken hält sie eine Schale, deren Inhalt sie mit einem Stabe umrührt und betrachtet. Dicht vor ihr steht Odysseus, mit Lederkappe, Wams, Schurz und einem kurzen Manteltuch bekleidet; er hat die Linke hoch erhoben, wie in drohender Rede, die Rechte hält das gezückte Schwert. Wie oft auf älteren Vasenbildern, ist also die Situation der vorgestellten Personen nicht in denselben Moment der Handlung konzentriert; denn entweder durfte Odysseus, während Kirke noch den Zaubertrank bereitet, keinen

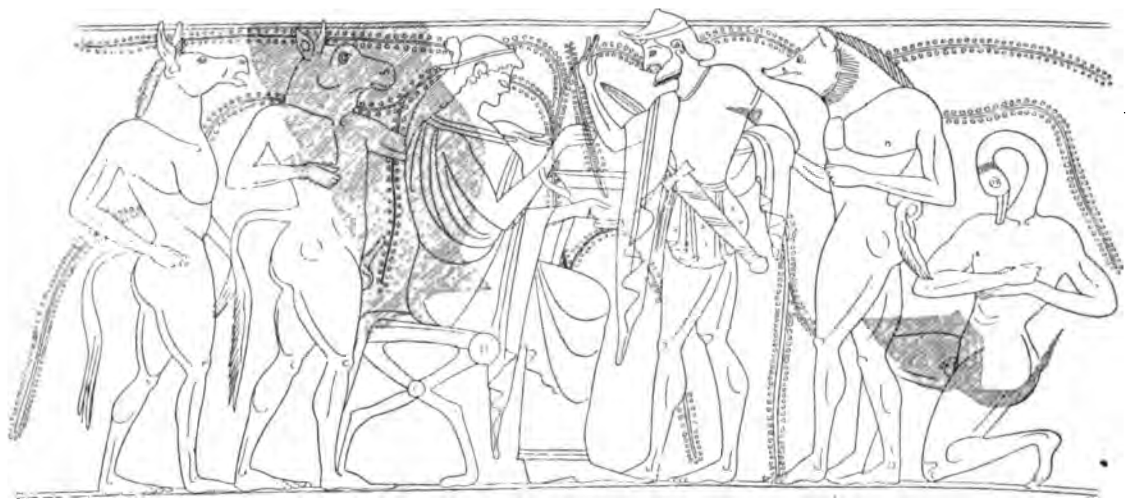


836 Blindekuh.

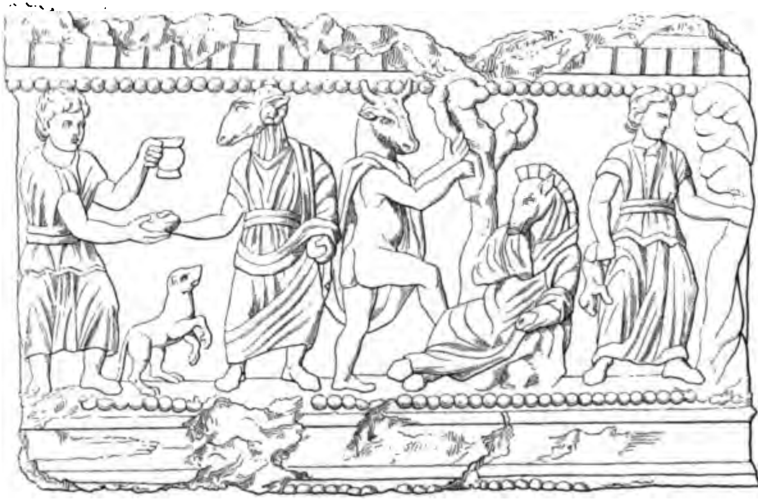
Verdacht zeigen (Homer κ 318 ff.), oder Kirke mufste bei Odysseus' Drohung mit dem Schwerte erschrecken, wie auf andern Bildern. Zeugen des Vorgangs sind auf jeder Seite des Mittelpaares zwei halbverwandelte Gefährten, welche in ihrer Haltung und Miene vortrefflich die Spannung auf den Ausgang der Handlung ausdrücken; rechts einer mit Eberkopf und -Schwanz, der den Odysseus warnend am Arme zurückzuhalten sucht. Dahinter einer mit Schwanenkopf knieend und klagend die Hände an die Brust drückend; links hinter Kirke einer mit Ochsenkopf und -Schweif, der nach dem Zaubergefäfse greift, und hinter ihm ein Mensch mit Eselskopf, dessen geöffnetes Maul einen lauten Schrei auszustofsen scheint.

Die glücklich erfundene Halbtierbildung der Gefährten und die Mannigfaltigkeit der Tiergestalten ist bekanntlich mit Homer nicht im Einklange, der sie alle zu Schweinen macht. Wenn es aber κ 239

heifst: οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε | καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ, so lag es dem zeichnenden Künstler nahe, den zweiten Vers über dem ersten zu übersehen, zumal der Minotaur einen Vorgang bot; vgl. Io, Aktaion und die verwandelten Seeräuber am Lysikratesdenkmal. Bei den Vasenmalern wurde diese Darstellungsform



837 Odysseus bei Kirke. (Zu Seite 781.)



838 Die verwandelten Gefährten des Odysseus.

konstant (vgl. Arch. Ztg. 1876 Taf. 14; 1865 Taf. 194; Overbeck, Her. Gal. 32, 2; Bolte, De monum. ad Odysseam pertinentibus p. 38 ff.). Mit Recht bemerkt Jahn, Arch. Beitr. S. 410, dafs die bildende Kunst zu dieser Mischgestalt ihre Zuflucht auch deswegen nahm, um die doppelte Natur, das Menschliche in dem verwunschenen Tiere auszudrücken, während sie mit reinen Tiergestalten sich nicht hätte verständlich machen können. Einen gewissen Humor, fast Satire glaubt man erkennen zu sollen in einer etruskischen Aschenkiste (Abb. 838, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 61, 2), deren offenbar abbrevierte Darstellung und unbeholfene Ausführung die Deutung im einzelnen erschwert, den Geist des Originals aber nicht ganz verwischt hat. Die drei Repräsentanten der Verwandelten sind bekleidet: ein Gefährte mit Widderkopf nimmt von einem unbärtigen Manne Trank in einer Schale entgegen; der Ochsenkopf daneben übt dagegen zornmutig seine Kräfte an einem Baume, dessen Ast er abzureifsen versucht, während ein Mann mit Pferdekopf, wie ein Philosoph in einen Mantel gehüllt, jenem Treiben verächtlich lächelnd zusieht. Eine weibliche Figur zur Rechten trägt ein nicht deutlich gezeichnetes Tierchen davon. Die Erklärer haben gefühlt, dafs die Präzisierung des hier dargestellten Momentes schwierig ist, und dafs weder links Odysseus, noch rechts Kirke dargestellt sein kann. Am richtigsten scheint Schlie (S. 187) die Situation zu fassen. »Der Widderkopf läfst sich

von neuem einschenken, es kann ihm ja nun doch einmal nicht mehr helfen, der Stier tobt seine Wut am Baume aus, das Rofs aber sucht mit dem höchsten Anstande seinen Trost in der unergründlichen Tiefe philosophischer Spekulation. Dafs aber die Komposition im Originale hiermit noch nicht abgeschlossen war, beweist die Dienerin am rechten Ende, welche ein Spanferkelchen forträgt, um es mutmafslich in der Küche der Frau Kirke zum Mahle zu bereiten.« Auf einer Lampe und einem etruskischen Spiegel bedroht Odysseus die erschreckte Kirke mit dem Schwerte; ebenso in modernisierter und dramatisch bewegter Form auf einem pompejanischen Wandgemälde (Overbeck 32, 11). Alle Hauptscenen vereinigt bietet ein Relief später Zeit, welches der Gattung der Bilderchroniken angehört (vgl. Art. »Ilias« S. 716) und beim Unterrichte zu dienen geeignet war (Abb. 839, nach Jahn, Bilderchroniken Taf. IV II). Wir sehen den Palast der Kirke in ausführlicher Architektur dargestellt, darin drei Scenen, die kaum näherer Erläuterung bedürfen: links unten Odysseus von seinem Schiffe zum Zauberpalaste eilend, Hermes ihm das Moly reichend und Rat erteilend; rechts in dem wohl ummauerten Palaste Kirke auf den Knieen liegend (καὶ λάβε γούνων) vor Odysseus; endlich oben die Entzauberung der Gefährten, welche mit Köpfen von Esel, Schwein, Widder und Ochs geziert aus der Stallung hervorkommen. Wie sorglos die Alten in der Wahl der Tiergestalten verfuhren, sieht man auch aus Dio Chrysost. VIII, 21 p. 134: ὥςπερ Ὅμηρός φησι τὴν Κίρκην τοὺς τοῦ Ὀδυσσέως ἑταίρους καταφαρμάξαι, κἄπειτα τοὺς μὲν σῦς αὐτῶν τοὺς δὲ λύκους γενέσθαι τοὺς δὲ ἄλλ' ἅττα θηρία und ähnlich derselbe or. XXXIII, 58 p. 411. — Auf einem der esquilinischen Wandgemälde (vgl. Art. »Odysseia«, Laistrygonen) sind zwei Scenen des Abenteuers vereinigt dargestellt: die Ankunft des Odysseus am Thore des Palastes, wo Kirke öffnet und ihn begrüfst; dann Odysseus das Schwert ziehend, Kirke auf den Knieen vor ihm liegend, genau wie in unsrer Abb. 839 (abgeb. Wörmann, Taf. V). Andre Darstellungen der Kleinkunst Arch. Ztg. 1865 Taf. 194; die etruskischen Monumente bei Schlie, Troischer Sagenkreis S. 182 ff. Zuletzt kommt sogar Kirke mit der Strahlenkrone vor Odysseus auf den Knieen liegend, während drei Schweinsmenschen aus den Fenstern des Oberstocks schauen, auf einer Kontorniatmünze vor. [Bm.]



839 Odysseus' Abenteuer bei Kirke.

Kissen. Zum Bedecken der Lagerstätten und der Stühle kamen allerlei Polster und Kissen zur Anwendung. Da die Alten die Polsterung der Möbel nicht kennen, so sind Kissen im antiken Hausrat verhältnismäfsig beträchtlich zahlreicher vorhanden, als bei uns, und nur selten sieht man auf den Denkmälern Sessel oder Klinen oder sonstige Sitzmöbel ohne darüber gelegtes Kissen abgebildet. Einem fremden Besuch wurde daher nicht blofs ein Stuhl

angeboten, sondern das Polster durfte dabei auch nicht fehlen (vgl. Theocr. XV, 2 f.). Das Material, womit die Kissen gestopft wurden, waren teils allerlei vegetabilische Stoffe, Pflanzenfasern, namentlich die weichen Blätter des sog. Gnaphalions, teils die beim Kratzen und Scheren der wollenen Tuche sich ergebenden Abfälle. Seltener als bei uns füllte man die Polster mit Federn, immerhin kommen Federkissen schon in griechischer Zeit vor, und im römischen Altertum war die Benutzung von Gänseflaumfedern, von Schwanendaunen und andern weichen Federn bereits ganz verbreitet. Vgl. hierüber Blümner, Technologie I, 205 ff. — Den Stoff der Kissen selbst bildete vermutlich ein Wollen- oder Linnenzeug; darüber aber brachte man Überzüge an, welche von besserem, buntem Stoff und, wo es sich um prächtigere Ausstattung handelte, mit Buntwirkerei oder Stickereien verziert waren. Auf den Denkmälern sehen wir sowohl an den über die Bettstellen gebreiteten Matratzen, als an den Kopf- und Armpolstern der Sofas, sowie den für Stühle bestimmten Kissen meistens die Schmal- oder Randseiten anders behandelt, als die grofsen Flächen; letztere sind entweder einfarbig oder einfacher mit irgend einem Pleinmuster versehen, dagegen geht um den Rand herum in der Regel ein besonderer Musterstreifen oder eine reichere Bordüre: hier müssen wir uns die Überzüge durch Knöpfe oder Verschnürungen verbunden denken, wie denn dieser Verschlufs bisweilen deutlich angegeben ist. Man vgl. dafür die Abb. 18. 110 (hier besonders hübsch). 238. 422. 447. 449 u. s. w. [Bl]

Klappspiegel s. Spiegel.

Kleidung, griechische. Obwohl wir in den Art. ›Chiton‹, ›Chlamys‹ und ›Himation‹ die wichtigsten Kleidungsstücke der griechischen Männer- und Frauentracht, so wie sie in der Blütezeit des griechischen Altertums getragen zu werden pflegten, bereits besprochen haben, so empfiehlt es sich doch, hier noch einen Überblick über die historische Entwickelung zu geben, welche die männliche und weibliche Tracht im griechischen Altertum genommen hat, um so mehr als die ältere Art, die Kleider zu tragen, sowie der Schnitt derselben sich vielfach ganz wesentlich von der Tracht des 5. Jahrh. n. Chr. und der Folgezeit unterscheidet.

Was die männliche Tracht anlangt, so finden wir in der alten Zeit den langen, engen Leibrock allgemein üblich; er ist die Tracht, in der wir uns die Homerischen Helden, sobald sie nicht sich in ihre kriegerische Rüstung geworfen haben, vorstellen müssen. Die Denkmäler lehren uns, dafs diese Tracht auch noch in den nächsten Jahrhunderten im Brauch blieb, wenigstens für ältere Männer, sowie bei festlichen Gelegenheiten, bei besonderen Berufsarten (Wagenlenkern, Musikern u. a.), während jüngere Männer und namentlich solche, welchen der Beruf das Tragen langer Kleidungsstücke unmöglich machte, sich des kurzen Chitons bedienten. Noch bis ins 5. Jahrhundert hinein hat man jene langen Chitone getragen; dann erst wird es allgemein üblich, den kurzen Chiton zu tragen, in der Weise, die wir im Art. ›Chiton‹ behandelt haben. Ein weiterer Unterschied der klassischen gegen die altertümliche Tracht ergibt sich daraus, dafs die letztere, wie wiederum die Bildwerke erweisen, aufserordentlich knapp und enganliegend war und keine Falten warf; und zwar nicht blofs beim Chiton, sondern auch bei dem darüber gelegten Himation; man vgl. z. B. Abb. 840 (nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 12, 3). Einen eigentümlichen Gegensatz hierzu bildet dann die Tracht, welche uns in den Denkmälern des späteren und reifen Archaismus entgegentritt, wo wir eine Menge



840 Alte Tracht.

regelmäfsig behandelter und wahrscheinlich durch künstliche Mittel hervorgebrachter Falten oft in solcher peinlicher Ausführung sehen, dafs darüber der eigentliche, von Bewegung und Körperformen abhängige, natürliche Faltenwurf nicht selten verloren geht. Diese übermäfsige Zierlichkeit der Tracht, welche bei der Frauentracht uns noch weniger auffallend erscheint, als bei der männlichen, äufsert sich auch noch nach andern Seiten hin; so wird der in der Frauentracht gewöhnliche Bausch (κόλπος) und der von den Schultern über die Brust fallende Überhang mitunter auch am Männerchiton angebracht und mit derselben peinlichen Regelmäfsigkeit arrangiert (vgl. in Abb. 841, nach Gerhard, Trinksch. u. Gefäfse Taf. XI, XII, wo die Entführung der Helena dargestellt ist, die dritte Figur von links, den Troer Aineias). Mit der Tracht des 5. Jahrhunderts verschwinden diese altväterischen Besonderheiten der männlichen Kleidung.

Verwickelter ist die Wandelung, welche die Frauentracht in den älteren Jahrhunderten bis zur Mitte

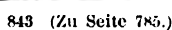
des 5. Jahrhunderts durchgemacht hat. Die Tracht der Homerischen Zeit, der Peplos, bestand nach den Untersuchungen W. Helbigs vornehmlich aus einem bis zu den Füfsen reichenden, wahrscheinlich eng anliegenden Rock, welcher vorn auf der Brust in der Mitte geschlitzt war und hier durch Spangen zusammengehalten wurde. Dieser Schlitz läfst sich noch an manchen Denkmälern des älteren Stiles erkennen, obgleich er in der späteren Mode meist nicht mehr vorhanden ist oder ein blofser ornamentaler Streifen an seine Stelle getreten sein mochte. — Die Mehrzahl der schwarzfigurigen Vasenbilder des ältesten Stiles zeigen uns eine im allgemeinen übereinstimmende Frauentracht. Man bemerkt, dafs die Frauen unterhalb einen faltenlosen, eng den Körper umschliefsenden Rock tragen, welcher um die Hüften gegürtet ist, und oberhalb eine ebenfalls faltenlose, aber weitere, lose um die Brust hängende Jacke, welche meist so kurz ist, dafs sie nicht völlig bis zur Taille hinabreicht. Unter dieser Jacke kommt vielfach noch das den Oberkörper selbst bedeckende Untergewand, die obere Hälfte des Chitons, zum Vorschein; diese Jacke selbst ist also, wie auch ihr Schnitt und das oft abweichende Muster des Stoffes ergibt, ein besonderes Kleidungsstück, welches man damals über den Chiton anlegte und das entweder kurze, genähte Ärmel hatte oder ärmellos und dann meist so befestigt war, dafs vom hintern Blatt ein rundlicher Zipfel über die Schulter genommen und dort mit dem Vorderblatt zusammengenadelt wurde. Man vgl. Abb. 842, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 74; dazu die Frauen in Abb. 380, und besonders die Françoisvase (s. Art. »Thetis«). — In der Folgezeit bleibt dann zunächst noch der enganliegende, die Formen des Körpers deutlich hervortretenlassende Chiton bestehen, dagegen verschwindet jene Jacke ganz; der an sie erinnernde, später übliche Überschlag trägt einen ganz andern Charakter. Dafür bildet man, durch Heraufziehen eines Teiles des den Busen bedeckenden Chitons über den Gürtel, eine Art von Bausch, welcher anfangs ziemlich tief über den Gürtel herabfällt; vgl. Abb. 843, nach Wiener archäol. Vorlegebl. Ser. D Bl. 6, 2, wo die Frau aufserdem noch ein Himation eng um die Lenden geschlungen hat. Dieser Bausch wird bisweilen, anstatt durch den Chiton selbst, durch ein darüber angezogenes Obergewand hergestellt; demselben fehlen dann auch nicht bauschige, weite Ärmel, die jedoch am Armloch sich bedeutend zu verengen pflegen,

841 Die Entführung der Helena. (Zu Seite 784.)

eine Mode, die wir ebenso in Athen (vgl. das albanische Relief, Abb. 420), wie in Kleinasien (s. das Harpyiendenkmal von Xanthos, Abb. 366) nachweisen können. Da diese Gewänder wesentlich genäht gewesen zu sein scheinen, also einer umständlichen Nadelung, wie sie die frühere Frauentracht verlangte, entbehrten, so darf man diese Tracht wohl für jene ionische halten, welche nach dem Bericht des Herod. V, 87 f. die Athenerinnen an Stelle des früher üblichen dorischen Chitons angenommen haben sollen.

Die Tracht, welche dem klassischen Zeitalter des Perikles und Phidias unmittelbar vorhergeht, unterscheidet sich von jener wiederum sehr wesentlich. Art des Chitons, deren Weise und Anordnung wir im Art. »Chiton« beschrieben haben, wobei Kleid, Bausch und Überschlag sämtlich aus einem und demselben Stück Stoff hergestellt werden; eine Tracht, welche uns besonders schön an den Karyatiden des Erechtheions entgegentritt (vgl. Abb. 535). Diese Tracht hat sich auch in den folgenden Jahrhunderten des griechischen Altertums erhalten, doch kommen daneben noch andre, mehr oder weniger verwandte Arten auf. Namentlich wird es sehr gewöhnlich, dafs man jenen von den Schultern zum Gürtel herabfallenden Überschlag wie schon vorher so auch später wieder besonders arbeitet und bald zum gewöhnlichen





843 (Zu Seite 785.)



842 (Zu Seite 785.)



844

Frauengewänder.

Vor allen Dingen werden die Gewänder weiter und faltiger; sodann haben sie in der Regel, abgesehen von kurzen, nicht den ganzen Oberarm bedeckenden Ärmeln, einen weit über den Gürtel herabwallenden, kreisrund den ganzen Unterkörper umgebenden und weit von demselben abstehenden Bausch und einen über die Brust bis etwas oberhalb des Gürtels gehenden Überschlag. Man vgl. Abb. 844, nach Wiener archäol. Vorlegebl. Ser. A Bl. 2, und oben in Abb. 479 die Frau rechts. Die gleiche Tracht, aber in etwas abweichendem Arrangement, trägt die Flötenspielerin auf letzterem Vasengemälde: hier ist der Bausch nur aus anderem Stoff, als Chition und Überschlag, also jedenfalls ein besonders angelegtes Kleidungsstück. — Aus dieser Tracht, zu welcher man allem Anschein nach zwei, manchmal auch drei verschiedene Kleidungsstücke gebrauchte, entwickelte sich dann jene Chiton anlegt, bald auch fortläfst, weshalb auf Vasenbildern häufig Frauen erscheinen, welche blofs einen gegürteten Chiton, mit oder ohne Bausch, aber keinen Überschlag tragen. Anderseits wird der Chiton auch nicht selten so angezogen, dafs man den Überschlag bis tief unter den Gürtel herabzieht und den Bausch, wenn man einen solchen anbringt, dann oberhalb des Gürtels arrangiert.

Männer und Frauen pflegten im Hause im blofsen Chiton zu gehen; zum Ausgehen nahm man noch das Himation, Jünglinge statt dessen die leichte Chlamys. Dafs die Frauen daneben noch andre Kleidungsstücke getragen haben, beweisen die Schriftsteller: so trägt die Syrakusanerin Praxinoa in Theokrits 15. Idyll über dem Chiton noch ein Spangengewand (περονατρίς) und darüber ein Mäntelchen (ἀμπέχονον). Doch entziehen sich diese Details der

Frauentoilette unsrer Kenntnis, da die Denkmäler die Kleidung später nicht mehr so sorgfältig wiedergeben, wie in der archaischen Kunst.

Vgl über die ältere Tracht Helbig, Das Homerische Epos S. 115 ff.; für die spätere Zeit J. Böhlau, Quaestiones de re vestiaria Graecorum, Vimar. 1884. [Bl]

Kleomenes. I. Von der Hand dieses Bildhauers befanden sich in der Sammlung des Pollio Asinius Marmorbilder der Thespiaden, wahrscheinlich Bacchantinnen (Plin. XXXVI, 33). Mit diesem hat man früher den Meister der berühmten sog. Mediceischen Venus zu Florenz (Abb. 845, nach einer Photographie) identifizieren wollen. Die Inschrift der viel behandelten Marmorstatue nennt nämlich als Künstler Kleomenes, des Apollodoros Sohn, von Athen. Neuerdings hat aber Michaelis (Arch. Ztg. 1880 S. 13 ff.) schlagend erwiesen, dafs die Inschrift, welche jetzt vorhanden, nicht etwa die Wiedergabe einer antiken ist, sondern erst aus dem 17. Jahrhundert stammt. Hiermit fällt nun auch ein äufserer Anhaltspunkt für die Datierung der Statue, wir dürfen dieselbe nicht mehr als Monument für die Charakteristik der sog. attischen Renaissance benutzen, können aber nach unsrer sonstigen Kenntnis dieser Kunstrichtung (s. »Apollonios 2«) das Werk immerhin dieser Zeit zuschreiben. Gegenüber der knidischen Aphrodite des Praxiteles, welche wohl unserm unbekannten Meister die Anregung gegeben haben mag, erscheint ganz der Richtung entsprechend auch unsre Statue als eine Umbildung, welche allerdings in der allmählichen Entwickelung des ganzen Aphrodite-Ideales ihre Vorgängerin gehabt haben mag. Die Motivierung der Nacktheit durch das Bad ist durch den beigegebenen Delphin, auf dem ein kleiner Eros reitet, nur leise angedeutet. Das Gewand ist völlig verschwunden. An Stelle der natürlichen, dabei aber durchaus keuschen Sinnlichkeit ist eine starke Koketterie getreten, indem hier die Wendung und der Ausdruck des Kopfes nicht Besorgnis vor Überraschung, sondern vielmehr Einladung dazu erkennen läfst. Den einzigen Zug weiblicher Schamhaftigkeit erblicken wir in der Bewegung der Hände, welche Busen und Schofs bedecken: er allein erhebt das Werk, dem in der Ausführung künstlerisches Verdienst nicht abzusprechen, über das Gemein-Sinnliche.

II. Einen zweiten Kleomenes, des Kleomenes' Sohn von Athen, kennen wir inschriftlich als den Künstler des sog. Germanicus, einer Marmorstatue des Louvre, welche einen Römer der ersten Kaiserzeit in der Gestalt des Hermes Logios (des Redners) darstellt (Abb. 739). Ob nun dieser Kleomenes der bei Plinius genannte sei oder nicht, läfst sich nicht erweisen.

III. Schliefslich findet sich der Name Kleomenes ohne nähere Bezeichnung noch auf einem Florentiner Marmoraltar mit der Darstellung des Opfers der Iphigenia (Abb. 806), doch ist Echtheit der Inschrift nicht mit Sicherheit erwiesen. Dieses Werk sowohl wie der sog. Germanicus gehören aber ebenfalls der attischen Renaissance an. [J]



845 Die mediceische Venus.

Kleopatra, die Tochter des Ptolemaios Auletes, Königin von Agypten, ist nicht, wie man wegen des Schlangenarmbands Jahrhunderte lang annahm, in einer schönen Statue des Vatican, der schlafenden Ariadne (vgl. Abb. 130) dargestellt, noch überhaupt in Statuenbildern uns überliefert, obgleich diese zu ihren Lebzeiten zahlreich waren, darunter ein goldenes, welches Caesar im Jahre 45 im Tempel der Venus Genetrix zu Rom aufgestellt hatte und das sich noch später an dieser Stelle befand (Appian. B. civ. 2, 102). Auch als nach der Schlacht bei Actium die Bildsäulen des Antonius umgestürzt wurden, blieben die ihrigen vor diesem Schicksale bewahrt, indem ihr Anhänger Archibios dem Octavian 2000 Talente zahlte (Plut. Ant. 86). Ob das im Triumphe von dem Sieger aufgeführte Bildwerk (εἴδωλον), welches die Sterbende mit der Natter an der Brust darstellte (Plut. a. a. O.), ein Marmorbild war, ist wegen jenes Ausdruckes und auch an sich sehr zweifelhaft. Ein in Rom entdecktes Gemälde, welches mehrmals, zuletzt in der Augsburger Allg. Ztg. 1882 Beil. 227—230, als Wunder der Kunst gepriesen ist und Kleopatra in dem Moment darstellt, wie sie von der Natter gebissen sterbend daliegt, ist nach der Versicherung von Kennern eine moderne Fälschung. Wenn wir sonach für die Kenntnis der Gestalt der Kleopatra und ihrer berühmten Schönheit zunächst auf die Schriftsteller und die Münzen angewiesen sind, so darf nicht unbemerkt bleiben, was Plut. Ant. 27 sagt, dafs ihre Körperformen gerade nicht so unvergleichlich schön waren (αὐτὸ καθ' αὐτὸ τὸ κάλλος αὐτῆς οὐ πάνυ δυςπαράβλητον οὐδὲ οἷον ἐκπλῆξαι τοὺς ἰδόντας), sondern dafs ihre Anmut in der Bewegung, im Klang der Stimme und ihr gröfster Reiz in der fesselnden und geistreichen Unterhaltung bestand. Auch behaupteten die Römer nach Plut. Ant. 57, dafs die verstofsene Octavia an Jugendblüte und Schönheit der Kleopatra nicht nachgestanden habe. Mit diesen Äufserungen stimmen alle Münzbilder, von denen ein Bronzestück aus Visconti, Iconogr. gr. pl. 54, 22 hier folgt (Abb. 846). Die Königin hat kräftige Gesichtszüge, die ebenso wie die Bildung des Profils denen des Antonius merkwürdig ähneln, doch ohne Zuthun der Stempelschneider, da schon im Jahre 50 der gleiche Typus erscheint. Die Haartracht ist bezeichnend melonenartig genannt worden; ein breites Diadem umschlingt stets das Haupt. Der Hals ist lang, die Schultern scheinen schmal gebildet. Auf Grund dieser Münzen hat man versucht, einige Köpfe der Kleopatra von Marmor oder Bronze nachzuweisen; allein bei einer vagen Ähnlichkeit der Züge entscheidet das Fehlen des Diadems, wie Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 216 richtig bemerkt, gegen die Sicherheit der Deutung. [Bm]



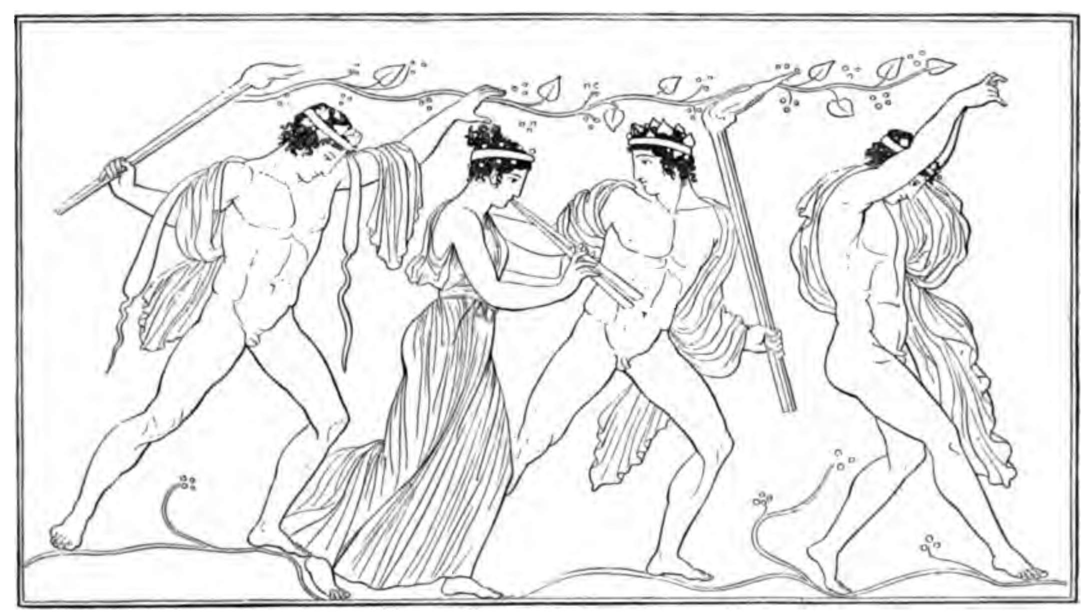
846

Kolotes, Bildhauer, von Paros, Schüler und Gehilfe des Pheidias bei der Ausführung des olympischen Zeus (Plin. XXXV, 54). Er scheint besonders in der Goldelfenbeintechnik bewandert gewesen zu sein. Aufser Philosophenstatuen in Erz kennen wir nur Werke jener Technik von ihm: eine Athena zu Elis (Plin. XXXV, 54), die man dem Pausanias (VI, 26, 3) als Werk des Pheidias zeigte, einen Asklepios in Kyllene bei Elis (Strab. VIII, 334) und den Tisch in Olympia, auf den Kränze für die Sieger in Olympia aufgelegt wurden (Paus. V, 20, 1). Letzterer war auf den vier Seiten der starken Platte, nicht auf der Platte selbst, mit Reliefs mythologischen Inhalts geschmückt. [J]

Komödie siehe Lustspiel.

Komos (κῶμος) heifst ursprünglich jeder mit Musik, Gesang und Tanz verbundene, festliche Schmaus, namentlich wenn derselbe zu Ehren irgend einer Gottheit stattfindet, vornehmlich des Dionysos (daher κωμῳδία). Weiterhin bekommt das Wort eine speziellere Bedeutung, indem man darunter besonders festliche Umzüge versteht, welche unter Musik und Tanz bei bestimmten Veranlassungen stattfanden; und ganz besonders nennt man so das lustige Nachspiel, welches gröfsere Gelage und Trinkgesellschaften junger Männer zu haben pflegten, indem man mitten in der Nacht, nach Beendigung des Symposions, unter Fackelschein und Musikbegleitung die Strafsen durchzog und lärmte oder sonstigen Unfug trieb, wobei freilich die dionysische Lustigkeit nicht selten in Roheit und wüstes Toben ausarten mochte, wie denn auch Schlägereien bei solchen Gelegenheiten nichts Ungewöhnliches waren. Eine Scene des Komos führt uns das Vasenbild Abb. 847 (nach Tischbein, Vases Hamilton III, 17) vor; während hier der erste Jüngling im Tanzschritt voranhüpft, eilen zwei andre mit Fackeln in den Händen ihm nach, mit ihnen eine leichtbekleidete Flötenspielerin, welche für die Unterhaltung beim Symposion gesorgt hatte. — Schwieriger zu erklären ist das merkwürdige sicilische Vasenbild Abb. 848 auf S. 790, nach Benndorf, griech. u. sicil. Vasengem. Taf. 44. Hier liegt in der Mitte Herakles, allem Anschein nach trunken, auf seinem Löwenfell am Boden, neben sich die Keule, und erhebt die rechte Hand gegen eine Alte, die mit Kopf und Oberleib oberhalb einer Thür zum Vorschein kommt und aus einem Gefäfs eine Flüssigkeit über den trunkenen Helden ausgiefst. Zwei Mainaden, beide

Fackeln haltend, die eine noch mit Doppelflöten, die andre mit einer Kithar, bilden die nächste Umgebung; weiterhin sieht man zwei jugendliche Satyrn, von denen der eine eine Amphora auf der Schulter, der andre einen Korb mit Früchten oder Kuchen u. dergl. auf seiner linken Hand trägt; ein Thyrsosstab, Weinranken etc. vervollständigen den dionysischen Charakter der Scene, in welcher Stephani (Compte-rendu de St. Petersb. 1868 p. 89) den Brauch der ἑωλοκρασία zu erkennen glaubte, d. h. die Sitte, dafs die beim Trunk Eingeschlafenen von den andern Zechgenossen mit Wein- und Speiseresten begossen wurden (doch sucht Benndorf a. a. O. S. 93 f. darzulegen, dafs dieser Brauch überhaupt nie existiert



847 Nächtliche Schwärmer. (Zu Seite 788.)

habe und nur eine Erfindung der Grammatiker sei). Wahrscheinlich ist vielmehr ein auf mythologisches Gebiet übertragenes Genrebild aus einem Komos (vielleicht nach einem Satyrdrama) dargestellt; wie eben hier Herakles im lustigen Komos dahertaumelnd an die Thür der Geliebten kommt, dort berauscht niedersinkend Einlafs begehrt, aber nur Spott und Hohn von Seiten der alten Magd erntet, so mochten gar manchmal die Jünglinge, wenn sie nächtlicher Weile tobend bei einer Hetäre Einlafs forderten, einen ähnlichen Empfang finden. [Bl]

Kopfbedeckung und **Kopfschmuck.** Sowohl Griechen als Römer pflegten für gewöhnlich beim Ausgehen keine Kopfbedeckung zu tragen. Erscheint uns dies gegenüber der brennenden Sonne des Südens etwas auffällig, so dürfen wir eben nicht vergessen, dafs einmal die Übungen in den Gymnasien die athletische Jugend schon von früh auf daran gewöhnten, die Sonnenstrahlen zu ertragen, worauf auch Luc. Anach. 16 aufmerksam macht, und dafs anderseits diejenigen, welche nicht ihr Beruf nötigte, sich jeglicher Witterung auszusetzen, in den heifsesten Stunden des Tages sich in ihren Behausungen aufzuhalten pflegten. Dagegen war es allgemein üblich, dafs Handwerker, Fischer, Landleute, Schiffer, Reisende u. s. w. Kopfbedeckungen trugen. Die dafür üblichen sind teils krempenlose Mützen, teils Hüte mit Krempen; indessen wenn man auch jene speziell als κυνῆ oder πῖλος, *pileus*, diese als πέτασος oder καυσία zu bezeichnen pflegt, so zeigen doch die Denkmäler, dafs beide Formen häufig so in einander übergehen, dafs eine ganz feste und unwandelbare Benennung nicht in allen Fällen möglich ist. Man vgl. z. B. das Vasenbild Abb. 414: hier trägt Hermes, wie gewöhnlich, den Petasos, Charon als Schiffer den Pilos: aber wenn wir absehen von den Flügeln an der Kopfbedeckung des Hermes, wie wenig unterscheiden sich sonst jener Hut und diese Mütze! — Die bald spitze, bald rundliche Mütze ohne Schirm und Krempe, der eigentliche πῖλος, ist speziell die Tracht der Schiffer und Fährleute, deshalb aufser für Charon auch für Odysseus charakteristisch (vgl. Abb. 31); ähnlich tragen ihn auch Fischer (Abb. 589), Landleute (vgl. Abb. 15 u. 16, in etruskischem und spätrömischem Bildwerk), Feuerarbeiter (Abb. 547), daher er auch zur Tracht des Hephaistos (s. Art.) gehört; und es ist deshalb sehr gewöhnlich, dafs wir diese meist eiförmige Mütze in Verbindung sehen mit der gewöhnlichen Handwerkertracht der Exomis (vgl. Abb. 416 u. 713). Die auf griechischen Denkmälern übliche Form dieser



848 Herakles trunken und verhöhnt. (Zu Seite 788.)

Filzkappe unterscheidet sich nicht wesentlich von der römischen; sie ist weder da, noch dort durchweg gleich, vielmehr bald dem Kopf enganliegend, bald kugelförmig oder spitz sich darüber erhebend; auch tritt bisweilen ein ganz schmaler Rand, wie eine Art Krempe, hinzu, ohne dafs man deswegen die Benennung Petasos darauf anwenden könnte. Doch hat man für etruskischen und römischen Brauch diese mehr die niedrigen Stände kennzeichnende Kopfbedeckung von jenem Pileus zu unterscheiden, welcher in alter Zeit eine ehrenvolle Auszeichnung der höheren Stände, zugleich auch priesterliche Tracht war; über letzteren hat W. Helbig eingehend gehandelt in den Berichten d. bayer. Akad. d. Wissensch. 1880 I, 487 ff. — Tracht des freien athenischen Jünglings, aufserdem die gewöhnlich auf Reisen getragene Kopfbedeckung war der angeblich aus Thessalien stammende Petasos, welcher ebenso zur Chlamys gehört, wie der Pileus zur Exomis. Chlamys und Petasos bilden die stehende Tracht der attischen Epheben, wie wir sie an den Jünglingen des Parthenonfrieses sehen; beides ist gleichermafsen charakteristisch für Hermes (vgl. den Art. »Hermes« und die Abb. 364. 463. 489 u. a.). Die Form dieses Hutes ist sehr wechselnd; bald trägt er ganz den Charakter eines weichen Filzhutes, dessen Krempe sich sanft vom runden Kopfe des Hutes herabbiegt, bald ist die Krempe fest und zeigt an zwei oder an vier Stellen bogenförmige Einschnitte, so dafs dadurch vier Ecken entstehen, welche in der Regel so getragen werden, dafs die eine Ecke gerade über die Stirn zu stehen kommt; bald finden wir eine nach oben gerichtete Krempe rings um den Hutkopf herum, ja es findet sich sogar eine Form, welche in merkwürdiger Weise an die Zweispitze unserer Altvordern erinnert (vgl. Abb. 537). Zur Befestigung des Petasos diente ein Band, welches denselben um Kinn oder Hals festhielt; bedurfte man des Hutes nicht, so liefs man ihn in den Nacken

herabfallen, da das Band ein Herabgleiten des Hutes verhinderte (vgl. Abb. 8). Der Petasos war auch in der römischen Zeit zum Schutz gegen die Sonne beliebt; namentlich wurden derartige Hüte im Theater getragen.

Da die Frauen sich viel weniger in der Öffentlichkeit sehen liefsen, als die Männer, und aufserdem im Falle eines Ausgangs sich durch Sonnenschirme oder zum mindesten durch Kopftücher oder Schleier gegen die Sonnenstrahlen schützen konnten,



849 Tanagräerin.

so ist es begreiflich, dafs Kopfbedeckungen bei ihnen noch viel seltener sind als bei den Männern. In der älteren Zeit kam es denn auch wohl nur auf Reisen vor, dafs Frauen eine Kopfbedeckung trugen; darauf mufs man es beziehen, wenn bei Soph. O. C. 315 Ismene eine κυνῆ Θεσσαλίς trägt; es gibt auch Terrakottafiguren, auf denen Frauen solche leichte Filzhüte auf dem Kopf haben (vgl. Kekulé, Terrakotten von Sicilien Taf. 33). Dagegen finden wir in der alexandrinischen Zeit und später die sog. θολία in Mode, einen breitrandigen Hut von leichtem Geflecht mit kegelförmiger Spitze, welchen man öfters an tanagräischen Terrakottafiguren findet, z. B. Abb. 849, nach Gaz. archéol. II pl. 20. Vgl. Theocr. 15, 39 und Poll. VII, 174.

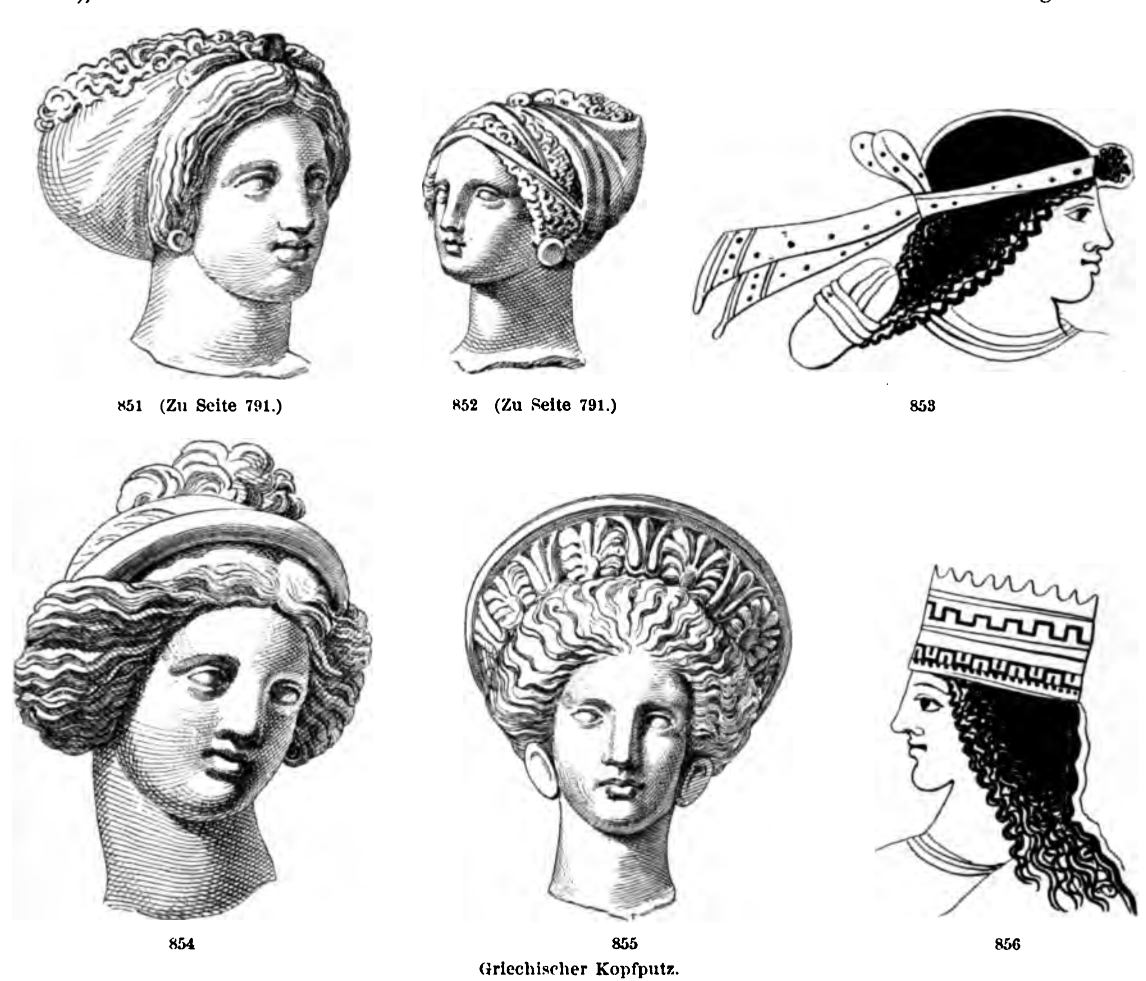
Sehr mannigfaltig und im Lauf der Zeit wechselnd ist der weibliche Kopfschmuck. Für die heroische Zeit ist besonders lehrreich Il. XXII, 468, wo uns die Kopftracht der Andromache beschrieben wird, die ziemlich kompliziert war. Dieselbe besteht aus dem ἄμπυξ, jedenfalls einem metallenen Diadem, wie man es auch später noch trug, dem κεκρύφαλος, einer Art Haube, dem κρήδεμνον, einem über den Kopf gezogenen Schleiertuch, und der πλεκτὴ ἀναδέσμη, für welche Helbig, Das Homer. Epos S. 157 ff. eine Analogie findet in dem Kopfschmuck der Frauen auf altetruskischen Wandgemälden, wo dieselben mit einer hohen, steifen, kegelförmigen Haube erscheinen, welche oberhalb der Stirn von einer gefältelten Zeugbinde oder einem metallenen Diadem umgeben ist; in jenem wulstigen Bande, welches die Haube in der Höhe des Scheitels umgibt, meint Helbig die Homerische πλεκτὴ ἀναδέσμη zu erkennen, indem er darauf hinweist, dafs ähnliche Kopftracht sich auch anderweitig im asiatischen Orient, welcher auf die Tracht der Homerischen Zeit ja starken Einflufs ausgeübt hat, sich findet. — Für die folgenden Jahrhunderte geben uns die Vasenbilder und Terrakotten ein sehr reichhaltiges Material. Sehr gewöhnlich ist als Schmuck des Kopfes ein Tuch, welches in mannigfaltiger Weise umgelegt wird. Vielfach bedeckt dies Kopftuch (σάκκος, μίτρα, κεκρύφαλος) das Haar so völlig, dafs nur vorn über der Stirn oder an den Schläfen noch einige wenige Haare sichtbar bleiben; diese Tracht war vermutlich in der ersten Hälfte und um die Mitte des 5. Jahrh. n. Chr. üblich, so



850

malte Polygnot seine Frauengestalten, so erscheinen verschiedene Figuren der Skulpturen vom Zeustempel zu Olympia und sehr häufig ist sie auf Vasenbildern des strengen rotfigurigen Stils. Vgl. Abb. 8. 373. 411 und hier das Terrakottaköpfchen Abb. 850 (ebenso wie die andern hier abgebildeten aus Stackelbergs Gräber d. Hell. entnommen). Anmutiger ist es, wenn nur ein Teil der Haare vom Tuche bedeckt ist; entweder so, dafs der Hinterkopf verhüllt ist, während die Scheitelhaare frei aus dem Tuche herauswallen (Abb. 851) oder nur durch schmale Bänder festgehalten werden (Abb. 852); oder so, dafs der Schopf am Hinterkopf frei bleibt, dagegen das Tuch die Scheitelhaare bedeckt (vgl. oben Abb. 479). Diese Tücher waren meist buntfarbig und oft aus feinen, kostbaren Geweben hergestellt. Ebenfalls zum Zusammenfassen der Haare dienen die Haarnetze (κεκρύ-

φαλος), die auch in der römischen Haartracht als *reticula* oft vorkommen (vgl. Abb. 81 u. 392). — Während diese Kopftücher den gröfsten Teil der Haare verhüllen, lassen die in die Haare geflochtenen oder dieselben umwindenden Bänder sie zum gröfsten Teile frei. Solche Tänien finden wir entweder einfach um den Scheitel gelegt und hinten gebunden, wie in Abb. 853 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 174 u. 175), oder sie haben auch wohl die Gestalt eines bei Göttinnen oder Königinnen vorkommt und von gewöhnlichen Bürgerfrauen nicht getragen wurde. Das gilt noch mehr von dem prunkvollen Kalathos, der eigentlichen Kopfzierde der Demeter und Kora (vgl. Abb. 456 und hier Abb. 856, nach Gerhard a. a. O.), die jedoch von diesen Göttinnen auch auf ihre Priesterinnen überging (vgl. Abb. 520. 521. 537); kostbare Goldexemplare solchen Kopfputzes haben sich in der Krim im Grabe einer Priesterin gefunden.



851 (Zu Seite 791.) 852 (Zu Seite 791.) 853

854 855 856

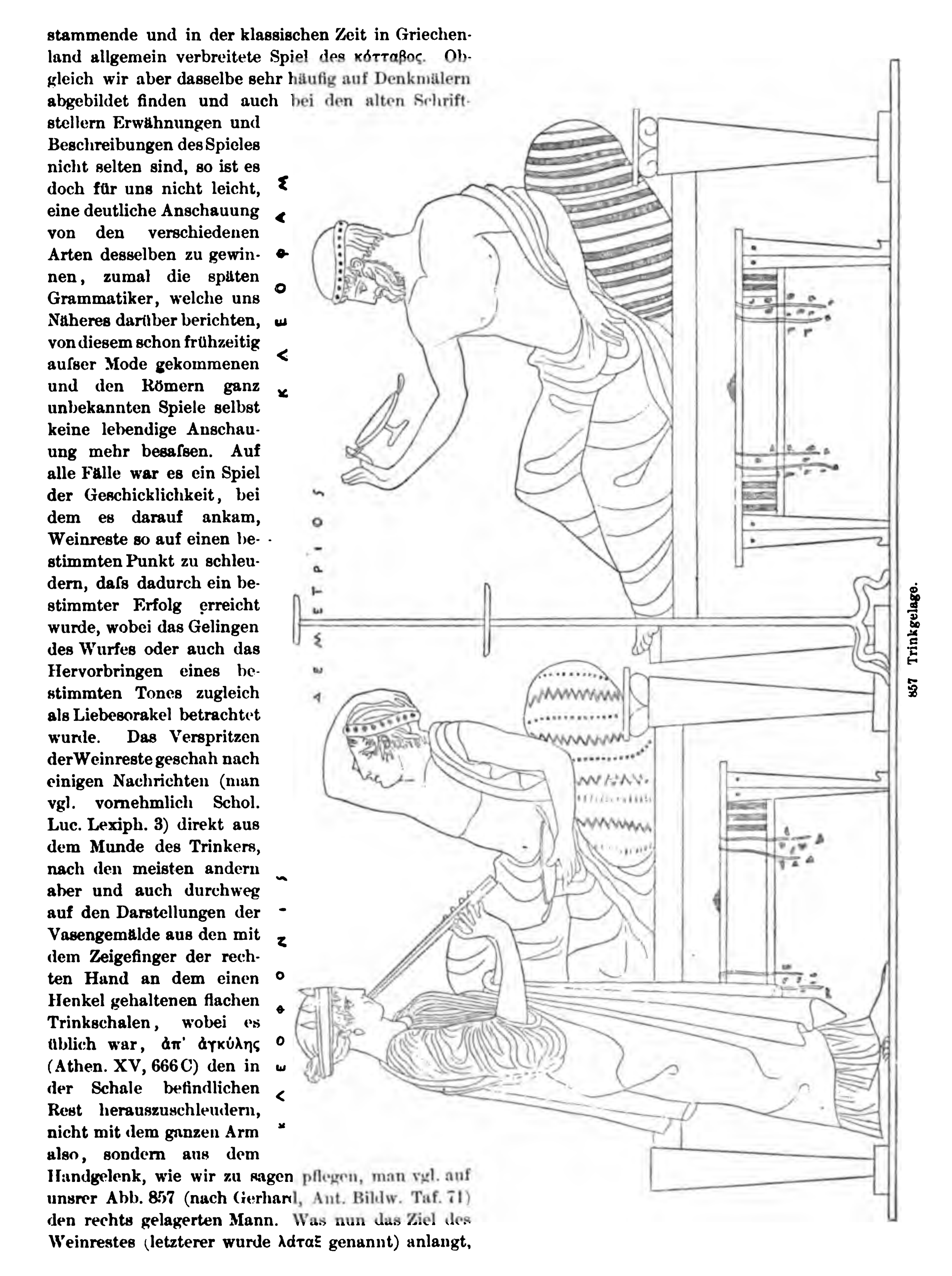
Griechischer Kopfputz.

in der Mitte breiteren, nach den Enden zu schmäleren Bandes (σφενδόνη) und werden dann öfters wie die Kopftücher getragen, indem die breite Mitte bald den Schopf am Nacken, bald das Scheitelhaar bedeckt. Diese Bänder wurden auch von Leder gefertigt und mit Metall- oder Goldzieraten geschmückt, auch ganz und gar aus Metallblech hergestellt, wie die στεφάνη, welche bald als schmaler runder Reif den Kopf umgibt (vgl. Abb. 854), bald als breites Diadem mit reicher Verzierung sich über der Stirn erhebt (wie Abb. 855), letzteres freilich ein kostbarer und majestätischer Schmuck, welcher vornehmlich

Die römische Frauentracht der späteren republikanischen und der Kaiserzeit bedient sich zum Kopfschmuck abgesehen von den oben erwähnten Netzen ebenfalls goldener Stirnreife, Diademe und Haarnadeln, welch letztere in den am Hinterkopf aufgebundenen Zopf gesteckt zu werden pflegen. Dagegen ist die altitalische Mode des Tutulus, jener oben erwähnten kegelförmigen Haube, später im gewöhnlichen Leben verschwunden und nur noch in priesterlicher Tracht beibehalten geblieben. [Bl]

Kottabos. Eine der beliebtesten Unterhaltungen beim griechischen Symposion war das aus Sicilien

stammende und in der klassischen Zeit in Griechenland allgemein verbreitete Spiel des κότταβος. Obgleich wir aber dasselbe sehr häufig auf Denkmälern abgebildet finden und auch bei den alten Schriftstellern Erwähnungen und Beschreibungen des Spieles nicht selten sind, so ist es doch für uns nicht leicht, eine deutliche Anschauung von den verschiedenen Arten desselben zu gewinnen, zumal die späten Grammatiker, welche uns Näheres darüber berichten, von diesem schon frühzeitig aufser Mode gekommenen und den Römern ganz unbekannten Spiele selbst keine lebendige Anschauung mehr besafsen. Auf alle Fälle war es ein Spiel der Geschicklichkeit, bei dem es darauf ankam, Weinreste so auf einen bestimmten Punkt zu schleudern, dafs dadurch ein bestimmter Erfolg erreicht wurde, wobei das Gelingen des Wurfes oder auch das Hervorbringen eines bestimmten Tones zugleich als Liebesorakel betrachtet wurde. Das Verspritzen der Weinreste geschah nach einigen Nachrichten (man vgl. vornehmlich Schol. Luc. Lexiph. 3) direkt aus dem Munde des Trinkers, nach den meisten andern aber und auch durchweg auf den Darstellungen der Vasengemälde aus den mit dem Zeigefinger der rechten Hand an dem einen Henkel gehaltenen flachen Trinkschalen, wobei es üblich war, ἀπ' ἀγκύλης (Athen. XV, 666 C) den in der Schale befindlichen Rest herauszuschleudern, nicht mit dem ganzen Arm also, sondern aus dem Handgelenk, wie wir zu sagen pflegen, man vgl. auf unsrer Abb. 857 (nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 71) den rechts gelagerten Mann. Was nun das Ziel des Weinrestes (letzterer wurde λάταξ genannt) anlangt,



857 Trinkgelage.

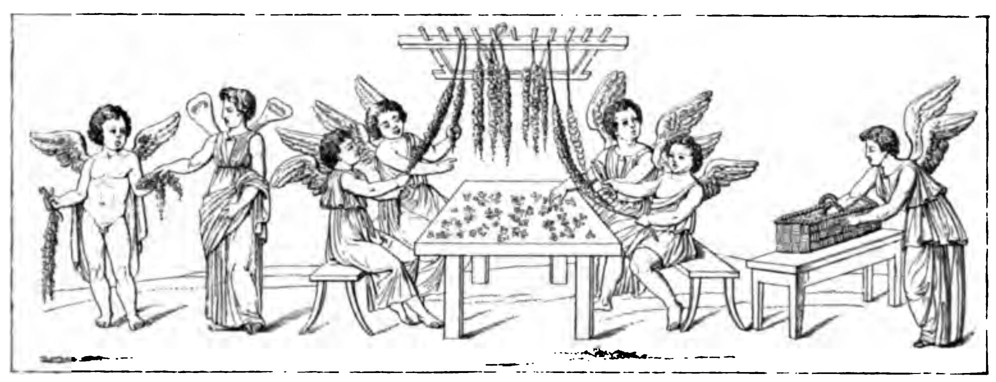
so war dies verschiedenartig. Beim κότταβος δι' ὀξυβά-φων, der aber, da er auf den Denkmälern sich nicht nachweisen läfst, seltener gewesen zu sein scheint, schwammen in einem waschbeckenartigen, grofsen Gefäfse kleine leere Näpfchen oder Schälchen herum: der geschleuderte Weinstrahl mufste denn eines derselben so treffen und füllen, dafs es untersank. Die gewöhnlichere Art war der κότταβος κατακτός, von dem es wiederum verschiedene, durch die angewandten Geräte sich unterscheidende Arten gab. Meist stand in der Nähe der Speisesofas ein hohes, leuchterähnliches Gestell, auf dessen Spitze eine eherne Platte oder Schale (πλάστιγξ) lose balancierte; diese Schale, die wir auch auf unsrer Abbildung erkennen, mufste so durch den Weinstrahl getroffen eventuell gefüllt werden, dafs sie herabfiel, und zwar entweder auf einen etwas tiefer am Gestell angebrachten glockenartigen Diskus, wie in unsrer Abbildung oben, oder auf eine am Schaft befindliche Sklavenfigur, den sog. Manes. Es waren namentlich mit letzterer Art, über welche die Denkmäler keinen sicheren Aufschlufs geben, noch mancherlei Details verbunden, betreffs deren bei den sehr abweichenden Angaben der Schriftsteller und den manchmal auch recht komplizierten Einrichtungen der Kottabosgeräte, die mitunter verschiebbar, kürzer oder länger zu stellen waren, bis-



858 Goldner Totenkranz. (Zu Seite 795.)

weilen auch von der Decke herabhingen u. s. w., völlige Sicherheit nicht mehr zu erreichen ist. Man vgl. vornehmlich die Abhandlungen von O. Jahn im Philologus XXVI, 201 ff. und H. Heydemann in den Ann. d. Inst. 1868 p. 217 ff. [Bl]

Kränze. Sowohl Griechen wie Römer machten von Kränzen und Guirlanden einen sehr ausgedehnten Gebrauch, indem solche bei den mannigfachsten Gelegenheiten des täglichen Lebens, bei freudigen wie bei traurigen Anlässen, obschon vornehmlich allerdings bei ersteren, zur Verwendung kamen. Kränze, und zwar besonders um den Kopf, doch nicht selten auch um Hals oder Brust, legte man an, wenn nach gemeinschaftlicher Mahlzeit das Trinkgelage begann; Kränze trugen die Teilnehmer an Hochzeiten, bei Volksfesten, öffentlichen Spielen u. s. w.; einen Kranz als Belohnung erhielt der aus der Schlacht heimkehrende Sieger nicht minder als der Sieger in gymnastischen oder musischen Agonen; bekränzt wurde aber auch der Tote auf seinem letzten Lager. Die Wahl der dafür verwandten Blumen oder Blätter richtete sich im allgemeinen nach ihrer Bestimmung; so ist bekannt, dafs ein Kranz von Ölzweigen den Siegern in den panathenäischen und olympischen Spielen zufiel; Lorbeerkränze krönten die Dichter, Myrten, Veilchen, Rosen waren für Symposien und sonstige festliche Anlässe beliebt u. dergl. m. Auch bei den Römern machte das Material des Kranzes wichtige Unterscheidungen bei den offiziell verliehenen Kränzen aus: zum Triumphalkranz diente Lorbeer, für die Ehre der Ovation Myrte, Ölzweige bildeten die Belohnung für tapfere Thaten im Kriege, Eichenlaub war das Material der für Rettung römischer Bürger erteilten Bürgerkrone, Gras und Feldblumen bildeten den Kranz für den Feldherrn, der eine belagerte Stadt entsetzt und befreit hatte u. s. w. Doch wurden die meisten dieser letztgenannten, als Ehrenbezeugung verliehenen Kränze für gewöhnlich nicht aus frischen Blumen oder Blättern hergestellt, sondern aus Goldblech. Solche künstliche Goldkränze wurden auch den Toten ins Grab mitgegeben; es haben sich derartige in zahlreichen Resten, namentlich in Gräbern der Krim und Unteritaliens erhalten, darunter Exemplare von vorzüglich schöner Arbeit, wie der hier unter Abb. 858 (nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 60) abgebildete Totenkranz des Münchener Antiquariums, dessen Blumen und Blätter aus verschieden gefärbtem Goldblech gefertigt und mit Email in bunten Farben verziert sind; die Figuren sind in feiner Filigranarbeit ausgeführt. — Bei dem grofsen Bedarf an Kränzen war die Pflege der dafür gebrauchten Blumen und das Winden der Kränze ein sehr verbreiteter Beruf. Das hier Abb. 859 abgebildete pompejanische Wandgemälde (nach Mus. Borb. IV, 47) zeigt uns eine Werkstatt von Kranzwindern, in der geflügelte Genien an der Arbeit sind; die aufzureihenden Blumen liegen auf dem Tisch und werden an die von einem Gestell herabhängenden Schnüre befestigt. — Da über Kränze seit Paschalius, De coronis (Leyden 1680) nicht mehr ausführlich gehandelt worden ist, so verdiente der Gegenstand, namentlich mit Rücksicht auf das in den Denkmälern vorliegende Material, eine erneute Untersuchung. [Bl]



859 Amoretten, Kränze windend.

Kresilas, Bildhauer, von Kydonia auf Kreta, in Athen thätig. Aufser zwei Weihgeschenken von seiner Hand, deren Gegenstände uns nicht einmal bekannt, werden uns genannt ein Doryphoros aus Erz (Plin. XXXIV, 75) und eine verwundete Amazone (l. c.), welche uns möglicherweise noch in verschiedenen Nachbildungen erhalten ist (über die ganze Amazonenfrage vgl. Art. »Polykleitos«), ferner eine eherne Porträtstatue des Perikles, an der Plinius (l. c. 74) rühmt, dafs sie des Beinamens des Olympiers würdig sei, und wunderbar sei bei dieser Kunst, dafs sie edle Männer noch edler bilde. Auf dieses Original sind vielleicht die uns erhaltenen Porträts des grofsen Staatsmannes zurückzuführen (vgl. Art. »Perikles«). Schliefslich bildete er einen sterbenden Verwundeten, »an dem man sehen könne, wieviel vom Leben noch übrig sei«, ***in quo possit intelligi***

quantum restet animae (Plin. l. c.). Identisch mit diesem Verwundeten ist möglicherweise die Statue des von Pfeilen getroffenen Diitrephes, eines athenischen Heerführers, in den Propyläen zu Athen. Die Bemerkung über den Verwundeten erinnert lebhaft an die, welche wir in einem Epigramm auf den Ladas des Myron finden: ihm scheine das Leben nur noch auf den Lippen zu schweben. Hieraus wie aus dem Umstande, dafs Kresilas ausschliefslich Erzbildner gewesen zu sein scheint, dürfen wir auf eine Beeinflussung des Künstlers durch Myron schliefsen. [J]



860 Kroesus auf dem Scheiterhaufen.

Kroisos, der Lyderkönig, auf dem Scheiterhaufen. Vasengemälde nach Mon. Inst. I, 54 (Abb. 860). Welcker, Alte Denkm. III, 481 ff. sagt: »Der Lyderkönig, mit Beischrift ΚΡΟΕΣΟΣ, sitzt auf dem kubisch aufgebauten Scheiterhaufen, auf einem ansehnlichen Throne mit Fufsschemel, das Haupt mit Lorbeer bekränzt; mit der Linken fafst er den hohen und aufgestützten Königsstab, indem er mit der gerade ausgestreckten Rechten eine Schale ausgiefst, so dafs die Spende in vollem Strom vorn an dem Scheiterhaufen hinabfliefst. Ruhig und majestätisch sitzt er da, etwa wie an den Grabmonumenten der Achämeniden der König auf einem Gerüst unter Verrichtung einer heiligen Handlung erscheint. Die Flamme durchdringt schon das ganze Gerüst, das aus kreuzweise mit grofsen Zwischenräumen übereinander gelegten Balken erbaut ist, von unten bis oben auf allen Seiten gleich; aber sie spielt noch um die derben

Baumstämme und bedarf noch kurze Zeit, um sich in siegenden Massen zu vereinigen. Ein Mann, der nur umgürtet mit einem Gewand, übrigens nackt, dabei bekränzt und bärtig ist, EVΘVMO, d. h. »Wohlgemut« [»Gottvertrau«], hält vor sich gebückt über die Mitte des Holzstofses her zwei Fackeln, um diesen anzuzünden — so behaupten Gerhard und der französische sowie der englische Erklärer. Aber es sind nicht Fackeln, die er hält, denn die Flamme der Fackel brennt in der Spitze zusammen, nicht auf diese Art in der Breite auseinander und wenn man tausend Fackeln auf Monumenten vergleicht, wird man keine finden, die diesen angeblichen gliche; sondern es sind, ganz deutlich gezeichnet, Besen oder Wedel. Und wozu auch anzünden an einem Punkte, wenn die Flamme schon durch und durch und auf allen Seiten verbreitet ist? So scheint also ein Wunder zu geschehen. Das Wunderbare erfordert gerade Werkzeuge, die von dem wirklichen und gemeinen Gebrauche das Widerspiel sind. — Es ist wohl nicht zu zweileln, dafs Euthymos Weihwedel (περιρραντήρια), deren Gröfse in Verhältnis zu dem Holzstofse gebracht ist, an denselben anlegt. Hierdurch wird der religiöse Charakter der Scene verstärkt. Bekannt ist, dafs man in Athen sogar alle Versammlungsorte sprengte, und dafs in den Tempeln der Raum bis zu den Sprenggefäfsen besonders geweiht war. Gewifs ist es daher nicht unangemessen, dafs für Krösos, der in den Tod zu gehen bereit ist, der Holzstofs geweiht wird, wie man unter Besprengung den Göttern sich nahte. In dieser Verfassung erwartete er den Ausgang, der dann durch Donner und Blitz ohne Zweifel auch nach der Gestalt der Sage, die unser Künstler befolgte, wie nach den von Herodot, Ktesias und Nikolaos erzählten, entschieden wurde. [Noch annehmbarer ist die Erklärung, dafs Krösos mit der Spende, der Tempeldiener mit den Besen oder Weihwedeln die Flammen zu beruhigen und dabei mit Zauberformeln zu besprechen im Begriff sei (Arch. Ztg. 1866 S. 124). Man vergleiche den Gebrauch des Zauberbesens (κόρηθρον) in der Erzählung bei Lucian. Philopseud. 35, bekanntlich der Quelle von Goethes Gedicht: der Zauberlehrling.] Zu solchem Geschäft kommt auch dem Tempeldiener der Kranz zu und das Gewand hat er abgelegt und um die Hüften gebunden wegen der Hitze des schon brennenden Scheiterhaufens. Durch den ohne Zweifel bedeutsamen Namen Euthymos ist angedeutet, dafs Krösos wohlgemut, der nahen göttlichen Hilfe getrost war, oder wird ihm gleichsam zugerufen, dafs er wohlgemut sein solle. Für einen Diener der Gewalt, der den Scheiterhaufen anzündete, würde dieser Name in der That nicht passend sein. — Der Scheiterhaufen, der gegen persische Religionsbegriffe verstöfst und bei Ktesias nicht vorkommt, ist vermutlich erst durch die Griechen in die lydischen Fabeln von Krösos' wunderbarer Rettung hineingedichtet worden. — Die Darstellung des Bildes ist grofsartig, die Zeichnung, zumal als Kopie einer Vasenfabrik betrachtet, wie aus der besten Zeit der älteren Malerei; vollständig die Einheit des Ausdrucks, der in dem Gottvertrauen des gleichsam hochthronenden Königs und in der Heiligkeit des ernsten Augenblicks liegt. Ganz nach der Weise der griechischen Künstler ist im Äufseren nichts Fremdes, vom griechischen nach der Konvenienz der Kunst festgestellten Kostüm Abweichendes eingemischt. Krösos, dessen freundliche Tugend nach Pindar nicht stirbt, war so weisheitsliebend, dafs man ihn als einen hellenischen König nehmen konnte, und gegen den griechischen Apollon so ehrfürchtig gewesen, dafs man bei dem Gotte, welchem er vertraut, den griechischen denken konnte.«

Man vergleiche aufser Welckers hier weggelassenen Einzelausführungen über die Fabelei in der Geschichte des Krösos meine Abhandlung de Atye et Adrasto Lips. 1860. Der Umstand, dafs Krösos und sein Schicksal den Griechen bald halbmythisch erschien, macht sein Erscheinen auf einem solchen Kunstwerke sehr erklärlich. [Bm]

Kronos. So bekannt der Mythos von dem Vater des Zeus ist, der seine eignen Kinder verschlingt, schliefslich aber von der Gattin Rhea überlistet wird, indem sie ihm statt des neugeborenen Zeus einen Stein bietet (Hes. Theog. 453 ff.), — ebenso dunkel war der ursprüngliche Sinn und Zusammenhang dieser Erzählung schon den Alten selber. Aus der fernen Vorzeit blieb nur dunkle Erinnerung und man fand in Kronos, schlecht etymologisierend (= χρόνος), die alles verschlingende Zeit, eine frostige Allegorie. Wahrscheinlich ist Kronos ursprünglich identisch mit dem italischen Saturnus, welcher ihm auch von den Römern gleichgesetzt wurde; er ist ebenso wie dieser für die ackerbauenden Stämme ein uralter Erntegott (κραίνειν von der Zeitigung des Getreides), der als Erdgott wirkt und vielleicht als solcher wieder zu sich zurücknimmt, was er erzeugt hat. Dafs nun das Meer (Poseidon) und der Himmel (Zeus) aus der Erde, dem ältesten Mittelpunkte des Universums, hervorgegangen waren, ist auch sonst den Griechen eine geläufige Anschauung, und die Vermählung des Erdgottes Kronos mit der asiatischen Göttermutter Rhea ebenso erklärlich. Als dann in naturgemäfser Differenzierung die Reiche der oberen Welt zwischen Zeus und Poseidon geteilt waren, daneben von andrer Seite der Demeterkultus eindrang, das Reich der Tiefe aber von dem Totenfürsten Hades besetzt ward, mufste Kronos in den Abgrund (Tartaros) verstofsen werden und fristete in dem immer abenteuerlicher gestalteten Märchen sein Dasein. Da man Tempel von ihm nur in Athen und



861 Rhea.



862 Kronos' Täuschung.

Olympia erwähnt findet, so ist es begreiflich, dafs zu einer Kunstdarstellung der in Dunkel gehüllten Persönlichkeit wenig Veranlassung sich darbot; auch der unmenschliche Mythus entsprach wenig dem heiteren Sinne der Griechen. Auf unsern Originaldenkmälern aus klassischer Zeit und auf Vasenbildern ist Kronos nicht nachzuweisen. Sein plastischer Kunsttypus, dessen Entstehung wohl erst dem alexandrinischen Zeitalter angehört, ist namentlich in zwei vortrefflichen Büsten erhalten (im Vatican, abgeb. Braun, Kunstmythol. Taf. 34 u. 35), worin sich das düstere, tiefernste Wesen des Gottes vor allem ausspricht. Der mild herabblickende König Zeus ist ähnlich wie bei Hades umgewandelt in einen eisernen Tyrannen mit tief in die Stirn fallenden Haarlocken und verschleiertem Hinterhaupte *(obvoluto capite)*; das tiefe Sinnen über finstern Plänen, welches ihm schon Homer beilegt (ἀγκυλομήτης), wird aber durch die an das Hinterhaupt gelegte Hand ausgedrückt (vgl. oben S. 588). Auf pompejanischen Wandgemälden, auf Münzen der *gens Neria* und *Nonia* und auf Gemmen (Wieseler, Denkm. II, 798—802) finden wir auch in seiner Hand das Abzeichen der Getreidesichel oder des Sichelschwertes mit einer geraden und einer krummen Spitze, zum Stechen und zum Schneiden (Achill. Tat. III, 7 p. 65: διφυὲς σίδηρον, ἐς δρέπανον καὶ ξίφος ἐσχισμένον), wie es Perseus zuweilen führt (s. Art.). Ebenfalls aus römischer Zeit entstammt das einzige Denkmal, welches den Mythus uns vorführt. Von einem vierseitigen Marmoraltar, welcher aus Albano stammt (vom Jupitertempel auf dem Albanerberge?), jetzt auf dem Capitol befindlich, stellt die erste Seite (Abb. 861, nach Righetti, Campidoglio I, 24. 25) die Gemahlin des Kronos Rhea dar, wie sie vor der Geburt des Zeus daliegend zu ihren Eltern Gaia und Uranos mit flehender Geberde aufblickt (Hes. Theog. 470 ff.). Leider ist der obere Teil der Skulptur durch Bruch gänzlich zerstört. Auf der zweiten Seite (Abb. 862) wird die Täuschung des Kronos durch Rhea in grofsartiger Einfachheit und höchst würdig veranschaulicht. Der Gott thront in der angegebenen Haltung, übrigens zeusähnlich, und ist im Begriff, mit ruhigem Bedacht den in Windeln gewickelten Stein aus den Händen der schüchtern vor ihm dastehenden Rhea entgegenzunehmen. Eine Statue der Rhea mit dem eingewindelten Steine hatte schon Praxiteles gebildet; ob in einer Gruppe mit Kronos, ist zweifelhaft (Brunn, Künstlergesch. I, 337; Overbeck, Kunstmyth. II, 325). Die beiden übrigen Seiten des sehr schön gearbeiteten Altars, welche die Pflege des geretteten Zeuskindes und seine Einsetzung als Herrscher vorstellen, werden wir unter »Zeus« abbilden und besprechen. [Bm]

Kybele. Dafs die phrygische grofse Göttin, die Bergmutter (ὀρεία μᾶτερ Eurip.), welche in der Ver-

flechtung der griechischen Mythe einmal als Gemahlin des Kronos, dann als Mutter des Zeus, endlich bei den Römern als Mutter der Zwillingsbrüder mit dem Beinamen Silvia (Übersetzung von Ὀρεία) auftritt, dieselbe Vorstellung in verschiedenen Spaltungen und Spiegelungen, sowie lokalen Umformungen ihres Wesens enthalte, mag als sicher gelten, ohne dafs es im einzelnen sich direkt nachweisen liefse. Die Griechen klassischer Zeit erblicken in ihr die Mutter Erde, wie Soph. Phil. 395: ὀρεστέρα παμβῶτι Γᾶ unwidersprechlich zeigt und die Vermengung mit Demeter Eurip. Hel. 1310 bestätigt. Nicht blofs Athen hatte einen hervorragenden Tempel, Metroon genannt, sondern auch in Böotien und im ganzen Peloponnes war der Dienst verbreitet und so geachtet, dafs ihr grofses Götterbild in Athen von Phidias (Paus. I, 3, 4) oder dessen Lieblingsschüler Agorakritos (Plin. 36, 17) gefertigt war. Den Grund der auffallenden Erscheinung, dafs man in Athen zu Perikles Zeit plötzlich einem ausländischen Gottesdienste eine hervorragende Stätte einräumte, findet Gerhard, Ges. Abhandl. II, 98—116 (über das Metroon) darin, dafs die mütterliche Erdgöttin als eine Urform der Athena Polias und anderswo unter anderen Namen als schaffende Naturkraft und unsichtbare Urgottheit schon längst bekannt war und in Form roher und anikonischer Steinbilder (s. Art. »Götterbilder«) auch Verehrung genossen hatte. Über den Anlafs des phrygischen Kultus s. das. S. 117. Ob die späterhin gewöhnliche Darstellung der Göttin auf dem Throne sitzend zwischen zwei Löwen, ein Tympanon in der Hand (Arrian. peripl. 9), mit jenem Meisterwerke in Zusammenhange steht, ist nicht zu bestimmen. Am ehesten dürfte die Rhea Pamfili (Braun, Vorschule z. Kunstmyth. Taf. 36) in ihrer einfachen Gestaltung eine Weiterbildung dieses Typus enthalten. Dagegen sind neuerlich mehrere gleichartige Votivreliefs in Böotien, Attika, auf einigen Inseln und kleinasiatischen Plätzen nachgewiesen, welche jener Epoche nahestehen und die ältere, einfachere Kultusform der Göttermutter (ohne die späteren orgiastischen Gebräuche) darstellen. Conze in Arch. Ztg. 1880 S. 1—10 hat durch die vergleichende Zusammenstellung dieser Monumente, welche ihrem Stile nach zum Teil ins 3. und 4. Jahrh. v. Chr. hinaufreichen, einiges Licht über das Wesen jener Göttin zu verbreiten gesucht. Eins der vollständigeren Reliefs in Berlin, griechischen Ursprungs (Abb. 863, nach Arch. Ztg. 1880 Taf. 4, 4), zeigt eine Felsgrotte, in deren Hintergrunde auf einer Basis ein weibliches Idol mit zwei Fackeln in den Händen aufgestellt ist. Davor rechts eine Göttin im langen Chiton und wallenden Mantel, auf dem Kopfe einen hohen Kalathos. Die Unterarme sind abgebrochen; nach analogen Darstellungen ist anzunehmen, dafs die Kybele in der Rechten ein Tympanon, in der Linken eine Opferschale hielt. Neben ihr steht, etwas kleiner von Gestalt, ein jugendlicher Mundschenk in der Chlamys mit der Kanne in der gesenkten Rechten; der linke Arm ist (wie an allen andern Reliefs) zerbrochen. Oben links am Rande der Grotte der bärtige Acheolooskopf, als ein Wasserdämon, wie oft. In der Mitte oben Pan sitzend zwischen zwei liegenden Widdern; dann auf jeder Seite noch ein Tier, nach zoologischer Autorität doggenähnliche Hunde. Unten steht links vom Mundschenken und neben der Göttin je ein Hund ohne Kopf. — Aufser der Figur der Kybele, welche durch bekannte Abzeichen (Löwen,



863 Weihrelief für Kybele.

Tympanon, Modius) auf vielen gleichartigen Reliefs sicher steht, einmal auch durch Inschrift als μήτηρ θεῶν bezeichnet ist, erscheint hier ein Idol, öfters aber ein fackeltragendes Mädchen, welches als Kora oder besser als Hekate scheint gefafst werden zu müssen. In dem Mundschenken aber, der immer in gleicher Haltung und meist mit der Kanne (πρόχους) zur Seite steht, erkennt Conze den samothrakischen Hermes Kadmilos, der bei Varro, Ling. Lat. VI, 88 als *camillus* ein *dius quidam administer diis magnis* heifst. Hermes erscheint schon bei Homer o 323 als Protektor der Mundschenken; und bei Sappho (Fig. 32 Schndw.: Ἔρμᾶς δ' ἔλεν ὄλπιν θεοῖς οἰνοχοῆσαι). Sichergestellt wird seine Person aber durch den auf einem Exemplare ihm gegebenen

Heroldsstab, für welchen auf einem andern, wie es scheint, und sicher auf einem Relief, wo er die Nymphen führt, ein Füllhorn eintritt, etwa um ihn als Segensgott (δώτωρ ἐάων) zu bezeichnen. Ist hiernach auf unserm Relief die Göttermutter als waltende Erdgottheit vereint mit dem Regenspender und der fernher leuchtenden Mondgöttin, deren Zauberkraft ebenfalls Gedeihen gibt oder nimmt, so bedarf das Acheloshaupt als fliefsendes Wasser (anstatt der Quellnymphen) und der Herdenschützer Pan (ὀπαδὸς μεγάλας ματρός nennt ihn Pindar) mit seiner wachsamen Meute keiner weiteren Erklärung; nur die Hunde neben Hermes bleiben unverständlich, falls man nicht an den lydischen κυνάγχης (Hipponax fig. 1, 2) denkt oder sie der Hekate zuteilen will (vgl.

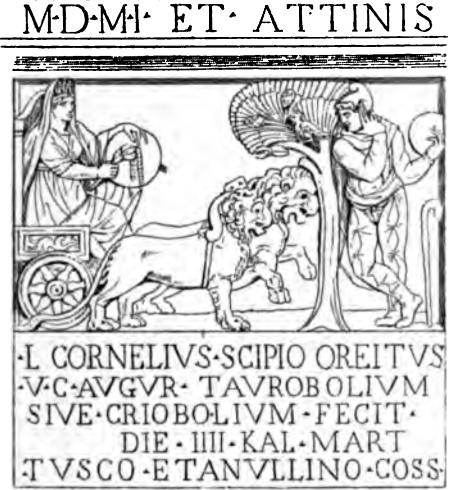


864 Die Göttermutter zieht in Rom ein.

den Artikel S. 633). Ein bemaltes Terrakottarelief dieser Art abgeb. Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 137, vgl. dazu den Text. Die in der Masse späterer Statuen, Münzen und Reliefs herkömmliche Vorstellung der Kybele zeigt uns dagegen die Göttin entweder quer sitzend auf einem Löwen (genau nach Soph. Phil. 398: ταυροκτόνων λεόντων ἔφεδρε; auch Nikomachos malte nach Plin. 35, 108: *matrem deum in leone sedentem*), oder thronend zwischen zwei Löwen, oder zu Wagen von einem Löwengespann gezogen. Sie erscheint dabei stets vollbekleidet mit kurzärmeligem Chiton und grofsem Überwurf, dessen Zipfel über die linke Schulter herabhängt; auf dem Haupte die Mauerkrone, an welche hinten der Matronenschleier geknüpft ist. In den Händen hält sie Scepter und Tympanon; später auch wohl eine Geifsel aus Knöcheln und einen Lorbeerzweig, seltener ein Füllhorn (Statuen bei Clarac pl. 395—396 C). Ihr Begleiter, Diener und Liebling ist der entmannte Phrygier Attis, über dessen Figur s. oben S. 226. Sein Wesen und Schicksal wird allmählich zum Mittelpunkte des idäischen Kybeledienstes, der »Heilige« verdrängt bei dem niedern Volke fast die Göttin selber, deren Kultus in Rom auf die feierlichste Weise Eingang gefunden hatte. Die Verherrlichung dieses bedeutungsvollen Ereignisses (Liv. 29, 10 ff.) durch eine Wunderlegende (Ovid. Fast. IV, 247) sehen wir auf einem ziemlich derben Votivrelief, wahrscheinlich der Nachbildung einer bedeutenderen Tempelskulptur (Abb. 864, nach Righetti, Campidoglio II, 312), einfach und angemessen dargestellt. Die Vestalin Claudia Quinta, deren Ehrbarkeit angezweifelt war, zieht das bei niedrigem Wasserstande festsitzende Schiff den Tiber hinauf. Obwohl nach dem Geschichtsbericht die Römer damals von Attalos aus Pessinus nur einen heiligen Stein, allerdings das älteste Idol der Göttermutter, erhielten, hat der Künstler mit richtigem Gefühl vorgezogen, hier ihr Sitzbild zu zeichnen. Das sonderbare Wort Navisalvia in der Inschrift will man zugleich auf die samothrakischen Mysterien der schiffbeschützenden Dioskuren beziehen, deren Einmischung in den Kybeledienst nicht ganz unglaublich ist. Vgl. Kybele auf einem Schiffe, Annal. 1867 tav. G.

Unter der Menge der Denkmäler römischer Kaiserzeit, in welcher sich der Kult der Kybele und des Attis über alle Länder des Reiches verbreitet hatte, wählen wir die reichste und doch verhältnismäfsig einfache und klare Darstellung der beiden Hauptseiten eines Taurobolienaltars aus Zoega, Bassiril. I, 13 (Abb. 865, 866) zur Vorführung der typischen Gestalten und Attribute. Kybele fährt mit dem Löwengespann, thronend in der schon beschriebenen Kleidung, Tympanon und Lorbeerzweig in den Händen; sie sucht den verlorenen Attis, welcher sich hinter der Fichte verborgen hält und ihre Ankunft erlauscht. Er trägt die geknöpfte Hose, den Bauch entblöfst und eine Chlamys über die Schulter. Neben ihm steht angelehnt das Pedum; auf dem Baume sitzt der Hahn, »um Attis' Versteck zu verraten«. Auf der Kehrseite nimmt die heilige Fichte (als immer grünender Baum?) die Mitte ein; sie ist geschmückt mit der Syrinx des Hirtenjünglings und den Glocken, welche mit Zimbeln wechseln, ferner mit Opfergeräten, als Schüssel, Wassergefäfs, Räucherbüchse. Ein Hahn und drei kleinere Vögel, darunter nach Zoega ein Falke, den Aelian. H. A. 12, 4 als Spielzeug der Göttermutter nennt, beleben den düstern Baum, unter welchem Widder und Stier, beide mit breiten Binden um den Leib und Bändern an den Hörnern geziert des Opfers gewärtig sind, zu dessen Andenken der Altar errichtet ist. Die Inschrift, deren Anfang zu lesen: *Matris Deum Magnae Idaeae etc.* bezeugt durch Angabe der Konsuln, dafs 295 n. Chr. die Bluttaufe mit dem Widder- oder Stieropfer (wahrscheinlich hier beides zugleich) stattfand, deren Gebräuche Preller (R. Myth. 738) beschreibt, welcher auch Nachweisungen über ähnliche Denkmäler gibt.

Besonders merkwürdig ist ein Altar in Attika, abgeb. und beschrieben Arch. Ztg. 1863 S. 73 Taf. 177. 178, dessen Bildwerke zugleich die lernäischen Demetermysterien feiern. Die ausgedehnten Anlagen des Metroon in Ostia sind beschrieben Annal. Inst. 1868 p. 362 ff.




865 (Zu Seite 800.)


866 (Zu Seite 800.)

Altar der Kybele.

»Auf andern Denkmälern sehen wir Attis bald einsam unter der Fichte, an welcher ein Tympanon hängt, nur in Begleitung eines Widders (worin die Phantasie späterer Jahrhunderte eine Anspielung auf das Thierzeichen des Frühlings erblickte); bald neben dem Thron der Dindymene, auf deren andrer Seite die Fichte mit heiligen Geräten steht; bald gegenüber der thronenden Göttin, welche ihm die Hand hinstreckt; bald auf eine Fichte gelehnt vor dem Tempel, wo die Göttin zwischen ihren Löwen sitzt. Am häufigsten aber, jedoch nur auf den für die Megalesien geschlagenen Kontorniaten, zeigt er sich nach überstandenen Qualen triumphierend an der Seite seiner Schützerin auf dem mit vier Löwen dahinjagenden Wagen.« (Zoega, Bassiril. I, 55.)


867 Kybelepriester.

Im Anschlufs an die Bemerkungen über diesen langlebigsten aller heidnischen Kulte geben wir noch das Bild eines Archigallus, eines Erzpriesters der Kybele im feierlichen Kostüm nach dem capitolinischen Relief bei Righetti, Campidoglio I, 130 (Abb. 867). (Dafs das berühmte Gemälde eines Archigallus von Parrhasios, welches Kaiser Tiberius hochschätzte und in seinem Schlafzimmer hatte, Plin. 35, 70, etwas anderes, wahrscheinlich einen Attis, vorstellte, ist selbstverständlich.) Wieseler, Alte Denkm. II H. 5 S. 12 beschreibt das Relief nach den Vorgängern wie folgt: »Auf dem Haupte hat er einen Lorbeerkranz mit drei Medaillons, von denen das mittlere nach Visconti mit dem Brustbilde des idäischen Zeus, die beiden andern mit dem des Atys oder nach Foggini des Atys und Kombabos verziert sind. Mit dem Kranze stehen wohl in Verbindung die gegliederten Wollenbinden, welche paarweis unter dem Schleier hinter jedem Ohre auf Brust und Leib hinabfallen. Die Ohrläppchen sind mit Gehängen versehen. Den Hals umgibt ein gewifs als golden zu denkendes Band mit zwei Schlangenköpfen, die in denselben Ring beifsen. Auf der Brust gewahrt man ein Schild in Form einer Ädicula mit dem Bilde des Atys, welcher anscheinend die Hand auf den unteren Teil des Gesichts legt (nicht den Finger auf den Mund, zur Andeutung des bei den Mysterien zu beobachtenden Schweigens, wie Foggini sagt, aber auch nicht unter das Kinn, wie Platner, um ihn zu berichtigen, angibt). Dazu kommen andre auf die Würde bezügliche Attri-

bute. Mit der rechten Hand hebt der Priester etwas, das den Beschauern entweder als eine Art von Handhabe oder als eine Mohnfrucht, aus der drei Ölzweige hervorgehen, oder als ein Granatzweig nebst einer Frucht dieses Baumes erschienen ist; in der linken hält er ein Gefäfs mit Früchten, unter denen man einen Pinienapfel und Mandeln, die ebenfalls in den Sagen von Kybele und Atys eine Rolle spielen, erkennt. Darüber, im Bausche des Schleiergewandes, liegt der an beiden Enden mit einem bärtigen Kopf geschmückte Stiel einer Geifsel, auf deren drei herab-



868 Priesterin der Kybele.

hängenden Schnüren Knochen zu bemerken sind (μάστιξ ἀστραγαλωτή Plut. adv. Colot. 33), womit die Gallen gezüchtigt wurden. Zu den Seiten sind ein Cymbelnpaar, ein Tympanon, eine phrygische Flöte mit einem geraden und einem gekrümmten, hornähnlichen Rohre und eine Cista (von ähnlicher Form wie in dem Relief Abb. 866) aufgehängt.« Vgl. über diese Attribute das Epigramm der Anthologie bei Jacobs, Delectus I, 6.

Als ein vollkommenes Seitenstück dieses Priesterbildes gibt sich dasjenige einer Priesterin im Vatican (Abb. 868, nach Mus. Pio-Clem. VII, 18). Beide Reliefs waren ohne Zweifel Weihgeschenke für Tempel. Die Römerin Laberia Felicia, Grofspriesterin der grofsen idäischen Göttermutter *(Magnae Idaeae)* erscheint als Halbfigur vor einer als Muschel gebildeten Nische, mit der Schale auf einen kleinen Altar spendend. Aufser dem langen Schleier trägt sie um den Kopf Priesterbinden, oben mit Schleifen verziert, mit den Enden auf die Brust herabfallend. Auf der Brust hängt ihr ein bärtiges Bildchen (προστηϑίδιον), nach Visconti des Zeus (als des Sohnes des kretischen Rhea), auf den auch der Adler am Altare und der von ihrer rechten Hand gehaltene Eichenzweig deuten.

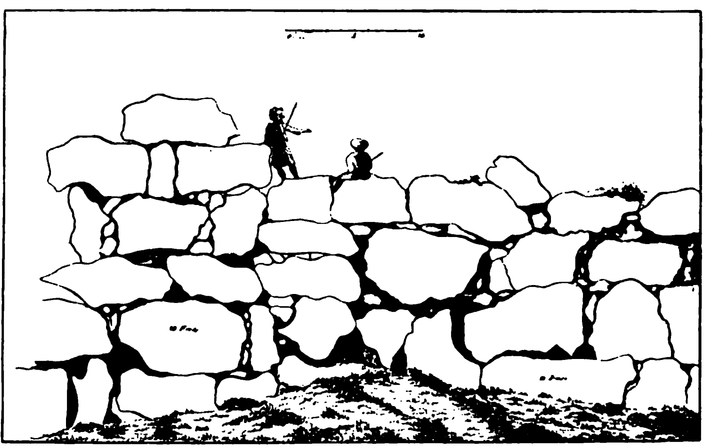


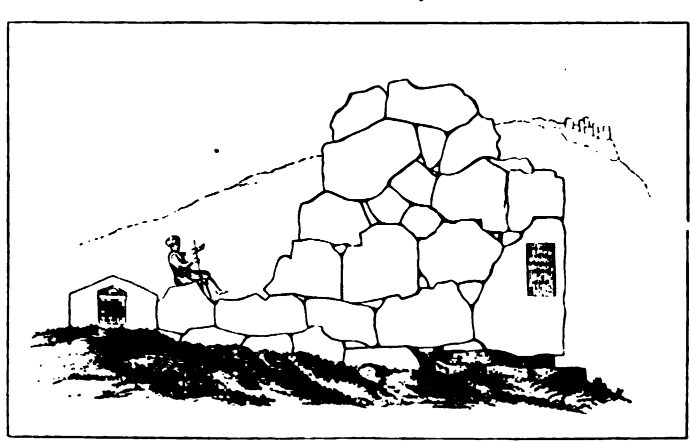
869 Asiatisches Idol.

Eine ganz phantastische Vorstellung vielleicht der älteren asiatischen Kybele zeigt ein archaisierendes Idol aus späterer Zeit (Abb. 869), von Gerhard, Ges. Abhandl. II Taf. 60, 3 »Idäische Aphrodite als Muttergöttin« genannt und beschrieben: »ein von zwei Rindern [Pferden?] im Festzug getragenes leicht bekleidetes Idol, kenntlich als Aphrodite durch leichte, zum Teil abgestreifte und linkerseits tanzmäfsig erhobene Bekleidung, wie durch die der Brust genäherte rechte Hand, als mütterliche Göttin alles Erschaffenen durch die am Kalathos ihres Hauptes aufsteigenden Sphinx- und Löwenpaare«. Die Erzfigur stammt aus dem sog. Grabe Achills (s. Lechevalier, Voyage de la Troade II, 320). [Bm]

Kyklopenbau. Als die ältesten Baumeister und Bildner in Griechenland werden die Kyklopen genannt. Dieselben sind wohl zu unterscheiden von den titanischen Kyklopen, den Personifikationen des Gewitters (Arges, der Leuchtende; Steropes oder Asteropes oder Asteropaios, der Blitz; Brontes, der Donner: Hes. Theog. p. 139 ff.; Apollod. 1, 1, 2), ebenso von den Homerischen Hirten und von den Gehilfen des Hephaistos. Unsre Kyklopen, der Sage nach so benannt nach ihrem Könige Kyklops, waren eine Handwerkergilde, weshalb sie auch γαστερόχειρες oder χειρογάστορες, »die blofs Hand und Bauch sind«, heifsen. Sie sollen ursprünglich in Thrakien ansässig gewesen sein, von wo aus sie nach Kreta und Lykien zerstreut wurden. Von König Proitos wurden sie nach Argos (γâ Κυκλωπία bei Eur. Or. 965) gezogen und befestigten dort Tiryns und Mykenai. Auch die Labyrinthe (wahrscheinlich bergmännische Bauten) bei Nauplia wurden ihnen zugeschrieben. An plastischen Werken sollen sie das Löwenthor von Mykenai und ein steinernes Medusenhaupt in Argos gefertigt haben. Der ganze Mythos von den bauverständigen Kyklopen ist offenbar ein etymologischer: die Kyklopen sind die Erbauer eines κύκλος, eines Mauerringes. Dafs ihre Zahl auf sieben angegeben wird, hängt einfach mit der häufig wiederkehrenden Zahl der Stadtthore (Θήβη ἑπτάπυλος Ilias IV, 406) zusammen. (Die Belege siehe bei Overbeck, Schriftquellen zur Gesch. d. bild. Künste bei den Griechen 1—26.)

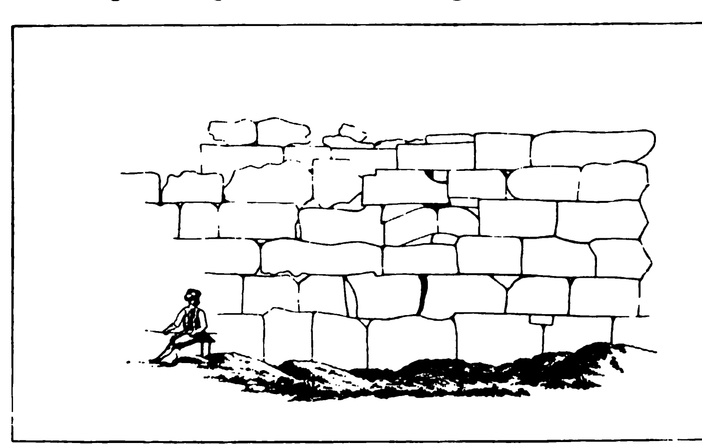
Von den den Kyklopen zugeschriebenen Werken besitzen wir noch die Mauerbauten der Burgen von Tiryns und Mykenai und das Löwenthor an letzterem Orte. Der Stil des letzteren, von dem oben S. 321 die Rede war, weist uns auf asiatische Einflüsse, so dafs seine Verfertiger in der That aus Kleinasien, speziell Lykien, eingewandert sein mögen. Von den Mauern von Tiryns berichtet Pausanias (II, 25, 8): »sie bestehen aus unbehauenen Steinen, von denen ein jeder so grofs ist, dafs auch nicht der kleinste von ihnen von einem Joche Maultieren auch nur von der Stelle fortbewegt werden könnte. Kleine Steine sind schon von alters her eingefügt, so dafs jeder derselben den grofsen zur Verbindung (ἁρμονία) diente.« Diese Bauweise zeigen auch die erhaltenen Reste, von denen Abb. 870, nach Gell, Probestücke von Städtemauern des alten Griechenland Taf. V, eine Anschauung bietet. In weniger roher, weit sorgfältigerer und kunstvollerer Weise ist die Mauer von Argos (Abb. 871, nach Gell Taf. I) konstruiert. Hier sind die Steine vieleckig, polygon zugehauen und sorgsam in einander gefügt, so dafs eine Ausfüllung mit kleineren, aber ebenfalls behauenen Steinen nur selten notwendig war. Mörtel oder ein sonstiges Bindemittel ist weder hier, noch bei andern kyklopischen Bauten angewendet. Noch regelmäfsiger ausgeführt, mehr dem Quaderbau sich nähernd, ist die Mauer von Psophis in Arkadien (Abb. 872, nach Gell Taf. XVIII). Von besonders sorgfältiger Arbeit ist die Stützmauer der unteren Terrasse der sog. Pnyx zu Athen, von der oben auf Abb. 162 eine Probe gegeben ist. Hier sind einzelne Blöcke sogar sauber umrändert.


870 Mauer von Tiryns.


871 Mauer von Argos.

Früher hat man aus der Konstruktion dieser Werke, je nachdem sie rohere oder mehr dem Quaderbau sich nähernde Fügung zeigt, Schlüsse auf das Alter ziehen wollen. Man ging nämlich von der Voraussetzung aus, der Polygonbau sei nur eine rohe

Vorstufe des Quaderbaues gewesen. Dem ist aber nicht so: der Quaderbau ist ebenso alt wie der Polygonbau. Man wandte den Quader- oder Polygonbau an, je nachdem der Stein brach. Lieferte der Steinbruch regelmäfsig brechende Steine, so war der Quaderbau oder eine diesem angenäherte Weise am Platze, lieferte er aber unregelmäfsig brechende, dann war es natürlich der Polygonbau. Die Konstruktion ist also einfach abhängig vom Material Aber auch innerhalb des reinen Polygonbaues gibt die rohere oder feinere Fügung der Steine (unbehauen oder behauen, Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Füllsteinchen) noch keineswegs ein Kriterium für die Alterbestimmung. Häufig sind die Restaurationen polygoner Städtemauern viel roher als die ursprünglichen Bestandteile. An den Mauern von Mykenai finden wir Polygonbau roherer Fügung mit kleinen Füllsteinen gleichzeitig neben feinerem Gefüge ohne Füllsteine und Quaderbau. Auch das etwa gleichzeitige sog. Schatzhaus des Atreus daselbst (s. »Mykenai«) zeigt keineswegs polygonen, sondern durchaus regelmäfsigen Bau, da nur auf diesem Wege die Spitzkuppel konstruiert werden konnte. Der reine Quaderbau mufste fast mit Notwendigkeit bei Anlage der Thore und Bastionen, an den Ecken der Mauern, überall, wo es sich um schwierigere konstruktive Aufgaben handelte, in Anwendung gebracht werden. Dagegen erhielt sich der Polygonbau, selbst nachdem der Quaderbau allgemein üblich war, bis in die spätesten Zeiten für bestimmte Zwecke, so besonders für Futtermauern.



872 Mauer von Psophis. (Zu Seite 803.)

Aus dem Gesagten geht hervor, dafs die Benennung Kyklopenbau für Polygonbau wohl eine bestimmte Konstruktionsweise bezeichnet, aber keineswegs eine Alterbestimmung enthält. Mit Sicherheit können wir polygone Bauten nur datieren, wenn wir für die Zeit ihrer Erbauung sichere Zeugnisse haben, wie das z. B. der Fall ist bei Mykenai oder Tiryns, welches schon Homer (Ilias II, 559) ummauert nennt.

Man hat die Bauweise wohl auch als die »pelasgische« bezeichnen wollen, indem man sie auf die pelasgische oder gräkoitalische Kultur beschränkt glaubte. Wir finden sie aber nicht allein in Griechenland und Italien, sondern auch in Ägypten, Kleinasien, auf Sicilien, Sardinien, in Spanien u. s. w. Sie ist also eine primitive, unter gleichen Materialbedingungen überall sich findende Weise. Über das Pelasgikon zu Athen vgl. oben S. 199.

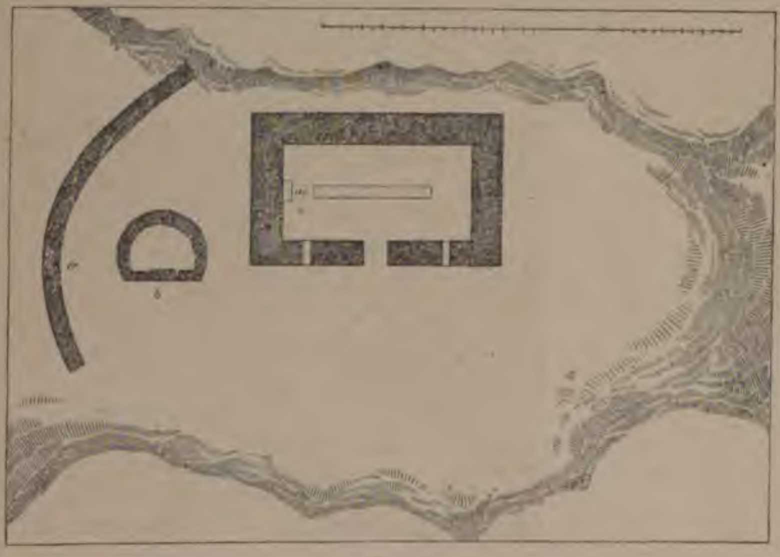
Kehren wir zur Betrachtung der Mauern selbst zurück, so haben wir noch der Mauergalerien zu gedenken, wie sie besonders gut in Tiryns, aber auch sonst, z. B. in Mykenai, erhalten sind. In einem Teile der Burgmauer laufen zwei durch Überkragung hergestellte, spitzbogige Gänge neben einander, in einem andren Teile derselben ein ähnlicher Gang mit einer Reihe bis zum Boden reichender Fenster- oder Thoröffnungen nach der Stadt zu (Abb. 873*), nach Arch. Ztg. 1845 Taf. 26). Der Zweck dieser Galerien ist nicht völlig klar, doch dienten sie gewifs fortifikatorischen Zwecken.

Die Mauern sind durch Thore durchbrochen. Ihre Überdeckung fand in verschiedener Weise statt. Reber (Gesch. d. Bauk. im Altert. S. 231) scheidet fünf Arten. Die einfachste Art ist die, welche uns das Löwenthor von Mykenai zeigt (Abb. unter »Mykenai«). Auf zwei etwas zu einander geneigten Seitenpfosten ruht der gewaltige Deckblock. Zur Entlastung desselben ist oberhalb ein Dreieck durch Überkragung ausgespart. Die Lücke wurde durch die mit den Löwen geschmückte Reliefplatte geschlossen. Die zweite Art zeigen uns Abb. 874 und 875 (Thore von Samos und Phigalia). Hier wird die Thoröffnung oben durch überkragende Steine verengert und dann erst durch einen Block geschlossen. Abb. 876 (Thor von Delos) zeigt uns eine dritte Art, bei der die Öffnung durch zwei sparrenartig schräg gegen einander gestellte Blöcke gedeckt wird. Die vierte Art machen Abb. 877 und 878 (Thore von Missolunghi und Messene) deutlich. Die Überdeckung wird hier hergestellt durch allmähliche Überkragung. Die Köpfe der Steine sind nach der Neigung des Thores abgeschrägt. Die Überkragung kann entweder gleich vom Erdboden beginnen (Abb. 877) oder erst in einer gewissen Höhe (Abb. 878). In Abb. 879 und 880 (Thore von Thorikos und Ephesos) sehen wir dasselbe Verfahren, nur hat man hier die Steinköpfe nicht einfach abgeschrägt, sondern in leiser Kurve behauen, so dafs wir den Eindruck eines spitzbogigen Ge-

*) Die Abbildungen 873–883 sind auf Tafel XV zusammengestellt.



873 Mauergalerie von Tiryns

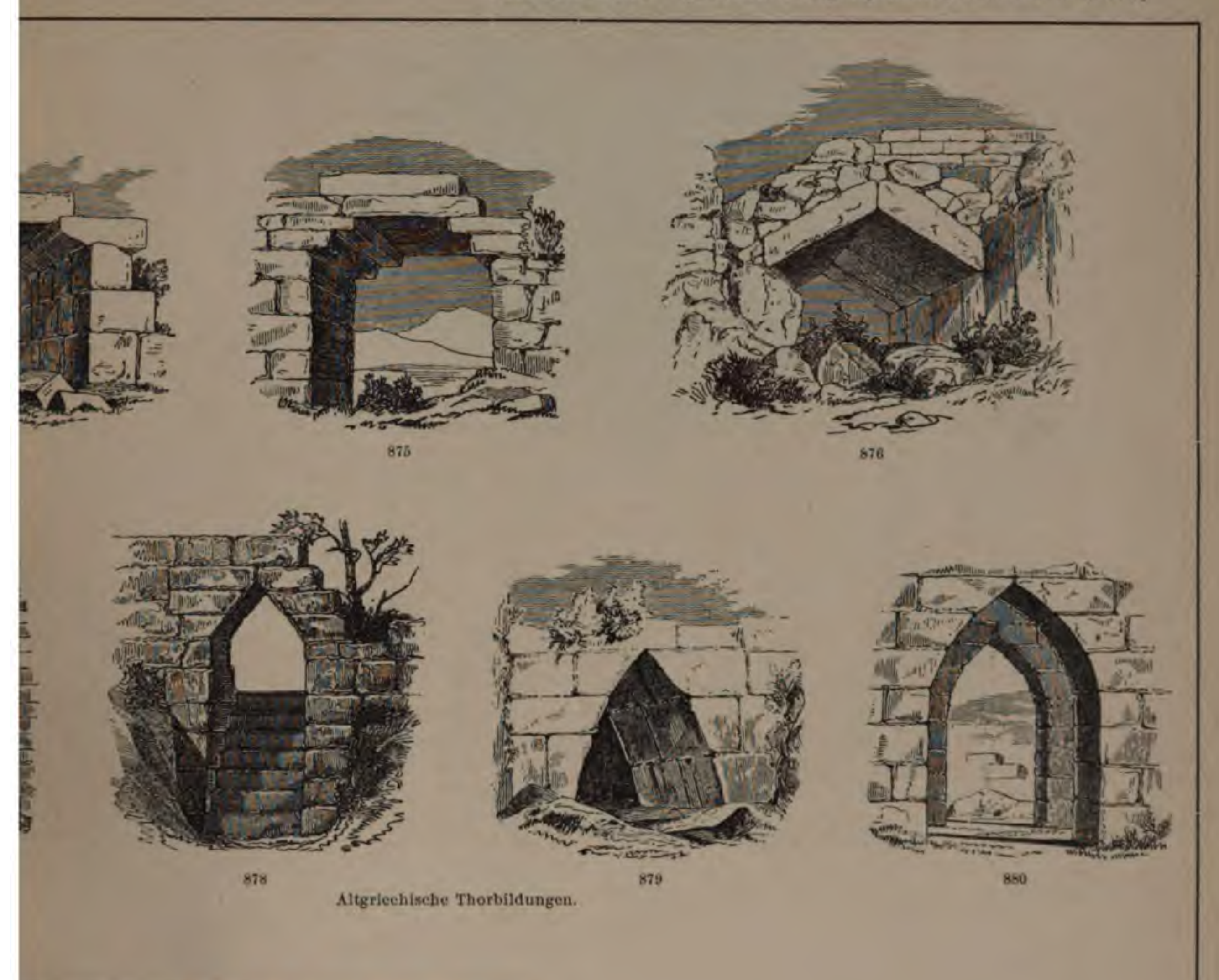


881



Hei

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN



875 876

878 879 880

Altgriechische Thorbildungen.

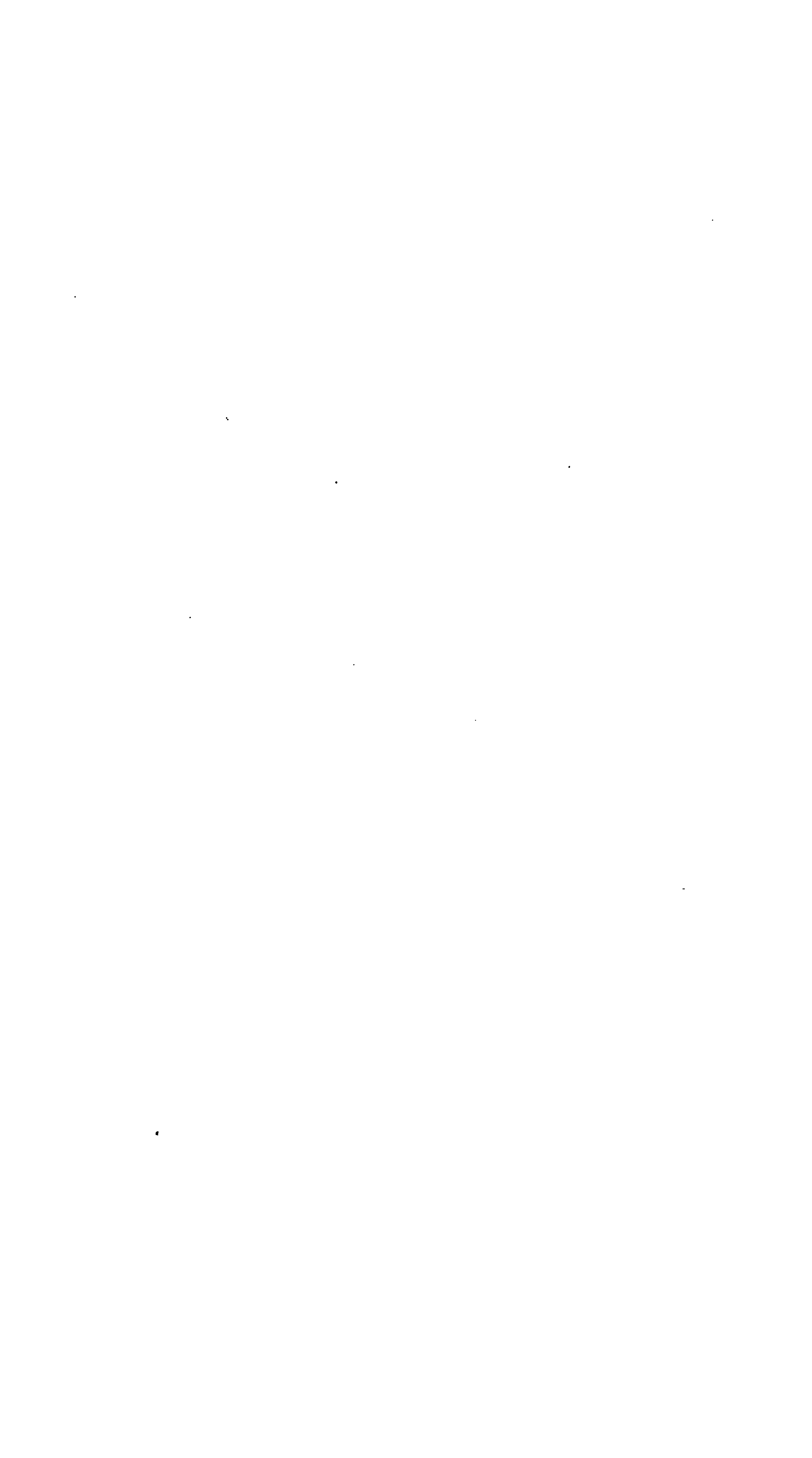


882

Berge Ocha auf Euboia.



883



wölbes erhalten. In Italien wurde zur Überdeckung der Thoröffnungen schon frühzeitig der Rundbogen resp. das Tonnengewölbe verwandt (Abb. 874—880, nach Reber).

Eigentliche Türme kennen die uralten kyklopischen Befestigungen nicht, wohl aber rechtwinkelig vorspringende, viereckige Bastionen, besonders zum Schutze der Thore. Wenn nun die Kyklopen von Aristoteles (bei Plin. VII, 195) als die Erfinder der *turres* (τύρρεις, τύρσεις) bezeichnet werden, so haben wir unter diesem Ausdrucke offenbar Burgen, Festen zu verstehen. Die Homerische Zeit dagegen kennt schon Türme (πύργοι).

Aufser diesen Befestigungsbauten besitzen wir in kyklopischer Bauart, jedenfalls sehr alter Zeit, einige Steinbauten im südlichen Euboia, welche wahrscheinlich sakralen Zwecken dienten. Am bekanntesten ist das der Hera zugeschriebene Heiligtum auf dem Berge Ocha, von dem Abb. 881—883, nach Mon. Inst. III, 37, Grundrifs, Aufsen- und Innenansicht zeigt. Das Gebäude besteht aus einer länglichen Cella von 12,70 : 7,70 m mit einer Thür und zur Seite je einem Fenster auf der einen Langseite. Die Mauern sind hergestellt aus dem Stein des Felsens, unter dem der Bau steht. Da der Stein, Kalkschiefer, in ziemlich regelmäfsigen, langen, breiten, dünnen Platten bricht, macht das Ganze fast den Eindruck eines Quaderbaues. Die kleinen Ungleichheiten in der Höhe, Länge und Breite der Platten werden durch kleinere Plättchen ausgefüllt. Höchst interessant ist die Bedachung. Auf alle vier Wände hat man schräg zur First aufsteigende Platten gelegt, von denen eine über die andre überkragt, aber so, dafs jede überkragende Platte bis zur Aufsenkante der Wand reicht, mithin ihr Auflager noch auf der Mauer hat. Um das Aufkanten der Platten zu vermeiden, also das Schwergewicht auf die Wände zu verlegen, hat man die Platten so geschnitten, dafs sie an dem auf der Mauer lagernden Ende dick, an dem überkragenden aber viel dünner sind. Bei andern Bauten Euboias ähnlicher Konstruktion hat man die Platten in den auflagernden Teilen noch durch Steine beschwert. Über der Thür besteht das Dach nur aus einer einzigen grofsen Platte. Oben bilden die Deckplatten aber keine First, sondern lassen eine längliche Lichtöffnung von 6 m Länge und 1/2 m Breite, so dafs das Innere hypäthral erscheint, wir hier also den ältesten Hypäthraltempel zu verzeichnen haben. Die ganze Bauweise ist eine kyklopische, in ihrer Besonderheit nur modifiziert durch das Material. Wir sind nicht berechtigt, hier eine besonders von den Bewohnern des südlichen Euboia, den Dryopern, gepflegte Bauweise (vgl. Bursian, Arch. Ztg. 1855 N. 82) zu erblicken. [J]

Kyknos. Dafs die verschiedenen mythologischen Personen dieses Namens mit einander zusammenhängen, ist grundsätzlich zwar anzunehmen, jedoch nach der gründlichen Umwandlung des ursprünglichen Dämonentypus in Figuren des Epos oder des Märchens nicht mehr zu erweisen. Wir haben es hier nur mit dem Sohne des Ares und der Pyrene zu thun, einem Gewitterhelden, der in den apollinischen Kultus verflochten im späteren Epos als Ritter und Wegelagerer auftritt und von Herakles bezwungen wird. Der Vorgang war aufser im Hesiodischen Heraklesschilde auch von Stesichoros poetisch geformt und mufs demnach in Tempellegenden eine hervorragende Rolle gespielt haben, worauf ebenfalls das häufige Vorkommen auf älteren Vasenbildern (es werden etwa 25 Vorstellungen gezählt) hinweist. Bei dem Vortrage der Begebenheit behauptet sich indessen wie auch sonst dem Epos gegenüber die künstlerische Freiheit; eine wesentliche Abweichung einzelner Denkmäler besteht nämlich darin, dafs nach dem Falle des Kyknos und dem Eintritte des Ares in den Kampf Zeus nicht blofs wie bei Hesiod (Scut. 383) Donner erschallen und Blutstropfen regnen läfst, sondern sich in eigner Person zwischen die Kämpfenden wirft und Frieden gebietet; falls nicht dieselbe Wendung etwa von Stesichoros angegeben war. Für weniger auffallend darf es erachtet werden, dafs dem Herakles in mehreren Fällen gerade der von Hesiod so umständlich beschriebene Schild fehlt, obwohl der Held ein Schwert führt. Auf jüngeren Bildern kommt er auch mit Keule und Bogen bewaffnet vor. Wie die alten Reliefs am amykläischen Throne und auf der Burg von Athen, welche Paus. III, 18, 7. I, 27, 7 erwähnt, gestaltet waren, wissen wir nicht; doch darf man vermuten, dafs ein höchst zierliches Vasengemälde bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 122. 123, welches durch streng symmetrische Anordnung und Zahl der Figuren hervorragt, einem bedeutenderen Vorbilde entnommen ist. Wir sehen dort nämlich Kyknos selbst schon gefallen am Boden liegen; Herakles kämpft gegen Ares ermutigt von Athena, aber gerade jetzt tritt Zeus selber mit dem Blitze in der Rechten zwischen die Kämpfenden. Zu beiden Seiten jagen die Viergespanne der Helden nach auswärts gerichtet davon; Wagenlenker ist für Herakles Iolaos und für Ares sein Sohn Phobos; neben und vor Herakles' Wagen aber zeigen sich Poseidon und Nereus, gegen Phobos gewandt Apollon und Dionysos, alle wiederum symmetrisch gestellt und der erste jedes Paares mit heftig abwehrender Geberde; der andre ruhig, weil in gröfserer Entfernung gedacht. Ihre Anwesenheit findet Gerhard sehr fein mit dem Hinweise auf die vom Künstler angenommene Örtlichkeit motiviert, indem nämlich Herakles' Rosse vom pheräischen Hafen Pagasai flüchtend sich in Poseidons Element zu stürzen, die des Phobos aber Apollons Tempelfrieden zu stören im Anlaufe sind. — In den einfacheren Darstellungen, deren eine wir

nach Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 121, 1 (Abb. 884) wiedergeben, bekämpft Herakles mit dem Schwert (hier ohne Schild) den lanzenbewehrten, schon sinkenden Gegner Kyknos. Athena, gerüstet mit hohem Helm und der Aigis, deren Schlangen konventionell als Troddeln gedreht sind, scheint ihrem Lieblinge mit der Lanze thätige Hilfe zu bringen, ebenso anderseits Ares seinem gefährdeten Sohne. Da schreitet aber mitten zwischen die Kämpfer Vater Zeus und mit der Rechten eigenhändig Herakles' Arm fassend wird er sofort den Frieden erzwingen. Obwohl der Götterkönig durch nichts besonders charakterisiert ist, war dem sagenkundigen Griechen seine Deutung unzweifelhaft (auf älteren Vasengemälden werden die Götter sehr oft ohne ihre Attribute dargestellt); hier aber bietet die Wiederholung der Scene mit einzelnen Namensinschriften volle Gewähr. Im einzelnen bemerke man auf dem Schilde des Ares den bacchischen Epheukranz, ferner seine und der übrigen Götter hervorragende Gröfse. — Neueste Aufzählung der Kunstwerke Arch. Ztg. 1879 S. 187; Annal. Inst. 1880 p. 78. [Bm]



884 Zweikampf des Herakles und Kyknos.





L

Lampen. Die Lampen (λύχνοι, *lucernae*) sind im Altertum die weitaus am meisten verbreiteten Beleuchtungsgeräte für das Haus. Fackeln pflegte man bei Ausgängen auf der Strafse zu verwenden (s. Art.); nur in der heroischen Zeit, für welche der Gebrauch der Lampen nicht sicher nachweisbar ist (der χρύσεος λύχνος der Athene, Od. XIX, 33, ist vermutlich etwas andres), kamen auch im Innern der Häuser Fackeln, welche an Haltern befestigt waren, neben Leuchtpfannen oder Feuerbecken zur Verwendung. Kerzen kommen in Griechenland nur selten vor, und in Italien, wo sie gröfsere Verbreitung hatten, war ihre Anwendung jedenfalls nicht entfernt so allgemein wie die der Öllampen. Die antiken Öllampen nun beruhen, so sehr sie sich auch hinsichtlich des Materials, der Form und der Ausstattung unterscheiden mögen, doch durchweg alle auf dem gleichen Prinzip; technische Fortschritte hat das Altertum gerade im Beleuchtungswesen ganz und gar nicht gemacht. Ihre Bestandteile sind demnach überall ein Behälter für das Öl und daran angebracht die Schnauze oder Tülle für den meist aus Flachs oder sonstigen Pflanzenfasern hergestellten Docht. Die einfachste Form der Lampe enthält weiter nichts als diese beiden Teile; der meist ziemlich flache und fast immer rund oder oval gestaltete Ölbehälter hat oberhalb ein Loch zum Einfüllen des Dochtes. Dazu kommt dann aber meistens noch, behufs bequemeren Tragens, ein Griff, henkel- oder ringartig geformt, welcher in der Regel an der der Tülle entgegengesetzten Seite angebracht ist. Weitere Abwechslung kommt in die Lampenform dadurch hinein, dafs anstatt einer einzigen Dochtschnauze deren mehrere, zwei, drei, vier u. s. w., ja an manchen besonders grofsen Exemplaren sogar zwölf und zwanzig angebracht werden, deren natürlich jede einen besonderen Docht braucht, weshalb gleichzeitig mit der Vermehrung der Schnauzen auch der Körper des Ölbehälters gröfser werden mufste; die Lampen wurden nach der Zahl der Tüllen als δίμυξος, τρίμυξος etc. bezeichnet. Ferner finden wir die Lampen bald mit flachem Boden, bald mit Fufs versehen; und metallene Exemplare sind aufserdem öfters mit Kettchen versehen, an denen man sie tragen oder aufhängen konnte. Ein Beispiel hierfür ist Abb. 885 (nach Roux und Barré, Pompeji und Herculanum VI, 39), eine bronzene Lampe aus Stabiä, eindochtig mit noch erhaltenem Reste des aus Flachs gemachten Dochtes; die beiden Kettchen, an denen sie hängt und die sich weiter oben vermittelst eines Ringes zu einer einzigen vereinigen, sind an Schwanenköpfen befestigt; an dem dritten, zwischen jenen sichtbaren Kettchen ist der Deckel angebracht, vermittels dessen das zur Auffüllung des Öls bestimmte Loch verschlossen wird. (Vgl. die Ansicht der Lampe von oben.) Die Platte, durch welche die Kette unterbrochen wird, war zur Anbringung einer Inschrift,

wahrscheinlich des Namens des Besitzers, bestimmt, ist aber leer geblieben. Auf derselben Abbildung sehen wir noch einige zu den Lampen gehörige Geräte abgebildet: rechts zwei kleine Zangen, womit man die Lampen putzte, resp. den Docht kürzte, und links einen kleinen Haken, um den Docht, wenn er zu weit hervorragte, zurückzustofsen oder im entgegengesetzten Falle aufzustochern.

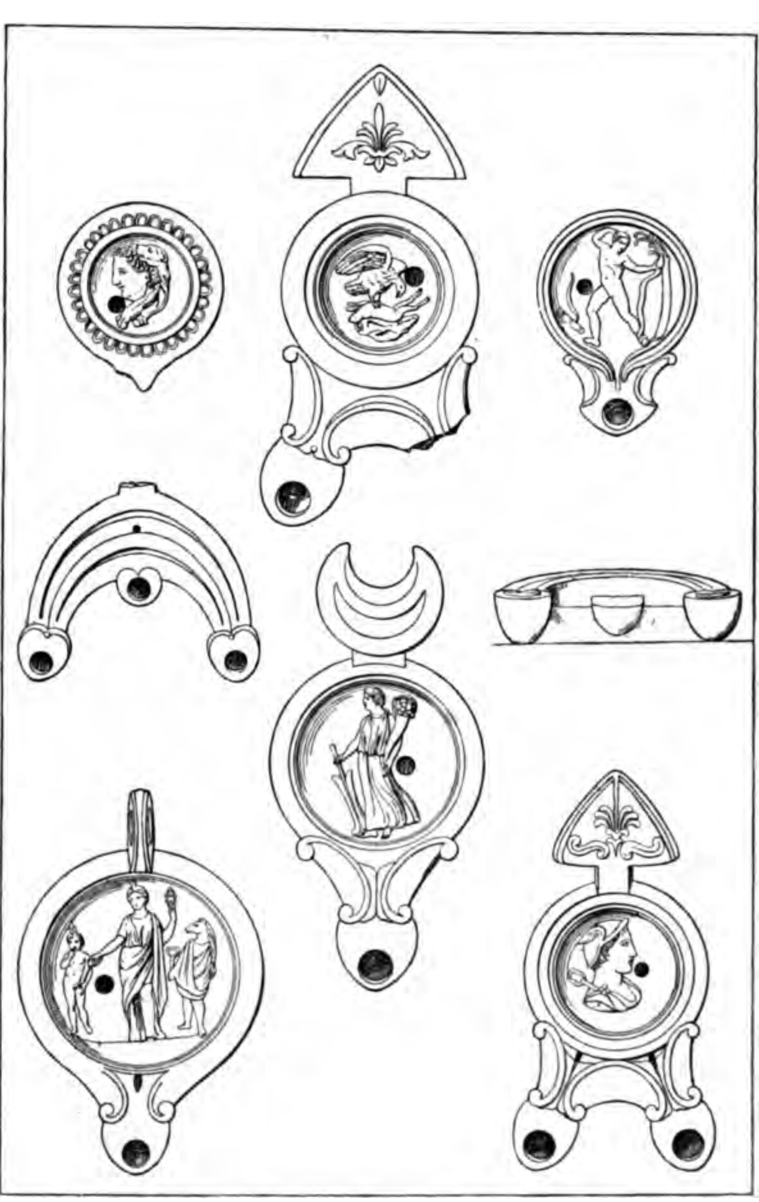
885 Bronzelampe aus Stabiä. (Zu Seite 807.)

Das gewöhnlichste Material für die Lampen war der Thon. Die thönernen Lampen sind durchweg in Formen geprefst und meist auf der Oberfläche des Ölbehälters mit einem eingeprefsten Flachrelief verziert. Die Zahl solcher mit Bildwerk versehener Lämpchen, die freilich fast sämtlich erst aus römischer Zeit stammen, ist aufserordentlich grofs und die Fülle der Darstellungen sehr mannigfaltig, obschon Bildwerke von wirklichem Kunstwerke darunter sehr selten sind, da das meiste gewöhnliche Handwerks- oder Fabrikarbeit ist. Eine kleine Auswahl pompejanischer Thonlampen geben wir in Abb. 886 (nach Roux und Barré VI, 41); davon sind vier mit je einer, zwei mit je zwei, eine mit drei Schnauzen versehen. Die Darstellungen zeigen einen jugendlichen Herakleskopf mit Löwenfell; einen Adler, welcher einen Hasen zerfleischt; Herakles im Kampfe mit dem die Hesperidenäpfel hütenden Drachen; Tyche mit Füllhorn und Steuerruder; Isis mit dem Sistrum, umgeben von Harpokrates mit Füllhorn und dem hundsköpfigen Anubis; endlich einen Hermeskopf. Die siebente Lampe, welche keine Darstellung hat, ist dafür durch ihre Halbmondform (die Handhabe ist abgebrochen) interessant. Von den Darstellungen der Thonlampen gibt es einige, aus älterer Zeit stammende Sammlungen von Bellori, Passeri u. a.; ein neues Corpus derselben wäre sehr erwünscht. — Die Bronzelampen sind auf der Oberfläche der Ölbehälter meist einfach ornamentiert und ohne Reliefschmuck, doch sind bisweilen plastische Rundfigürchen darauf angebracht. In Form und Dekoration sind sie meist bei weitem eleganter als die Thonlampen, Henkel und Schnauze zierlich ziseliert, mit Arabesken oder Blattwerk geschmückt, auch der Fufs ist meist schlank und graziös behandelt; vgl. die beiden pompejanischen Lampen in Abb. 893 (nach einer Photographie). Bisweilen gab man aber auch, und zwar sowohl in Thon als in Bronze, der Lampe eine fremdartige Form; wir finden menschliche Figuren oder Köpfe, Füfse, Tiere, Geräte u. dergl. bald mehr, bald minder geschickt zu diesem Zweck verwandt. So ist oben Abb. 619 ein mit einer Sandale bekleideter Fufs mitgeteilt, der als Lampe diente; die Schnauze sitzt hier auf der grofsen Zehe. Doch ist die Erfindungsgabe der Lampenverfertiger bei diesen figürlichen Motiven häufig auf Abwege geraten, und glücklich erdacht scheinen nur diejenigen Lampen, in welchen es der Verfertiger verstanden hat,

Schnauze oder Giefsloch in irgendwelche humoristische oder sonst passende Verbindung mit dem figürlichen Beiwerk zu bringen. — Aufser Thon und Bronze kommen auch Gold und Silber, andererseits auch Blei, Eisen, Glas, Stein als Material für Lampen vor; doch sind Exemplare aus diesen Materialien nur sehr vereinzelt.

Vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 621 ff.; Blümner, Kunstgewerbe im Altertum II, 77 ff. [Bl]

Laokoon. Die Sage von Laokoon und seinem tragischen Ende lebt für die ganze Neuzeit durch die weltberühmte Marmorgruppe, welche oben S. 24 ff. besprochen und in Abb. 25 nach Photographie in dem Zustande des ersten Befundes wiedergegeben ist, sowie ferner durch die Schilderung in Vergils Aeneide, deren Inhalt und Fassung höchst wahrscheinlich aus Pisanders griechischem Epos entnommen ist. Indessen wird trotz Lessings epochemachendem Werke (herausgegeben mit kritischen und archäologischen Erläuterungen von H. Blümner, 2. Aufl., Berlin 1880) der Streit über die Dichtung und das Kunstwerk weiter geführt. Eine kritische Geschichte der Sage gibt Robert, Bild u. Lied S. 192—212. Während bei Vergil Laokoons Vergehen darin besteht, dafs er gegen das hölzerne Pferd, als es vor Trojas Thoren stand, mit dem Speere anrannte, war in der älteren griechischen Dichtung der Vorfall ganz anders motiviert: der Priester hatte sich mit seiner Gattin vor dem Bilde der Gottheit vergangen. Servius ad Verg. Aen. II, 201: *hic piaculum commiserat ante simulacrum numinis (sc. Thymbraei Apollinis) cum Antiopa sua uxore coeundo.* Ob dieses Motiv schon bei Arktinos in der Iliupersis angedeutet war, ist unsicher; wichtig aber die Angabe, dafs die Schlangen bei dem Festopfer erscheinen, welches die Troer aus Freude über den Abzug der Achaier anstellen, und den Laokoon nebst einem von seinen zwei Söhnen töten (ἐν αὐτῷ δὲ τούτῳ δύο δράκοντες ἐπιφανέντες τόν τε Λαοκόωντα καὶ τὸν ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρουσιν), ohne Zweifel denjenigen, welcher die Frucht des Vergehens gewesen war. Dasselbe Motiv nahm etwas verändert Sophokles in seiner Tragödie auf, in welcher aber beide Söhne den Schlangen zum Opfer fielen und der Vater erst dann, als er ihnen zu Hilfe eilte (Dionys. Hal. I, 48: τῶν νεωστὶ γενομένων περὶ τοὺς Λαοκοωντίδας σημείων; Hygin. fab. 135: *Laocoon — contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, — Apollo — dracones misit duos, qui filios eius Antiphatem et Thymbraeum necarent; quibus Laocoon cum auxilium ferre vellet, ipsum quoque nexum necaverunt*). Diese Verschiedenheiten sind auch für das Bildwerk um deswillen interessant, weil



886 Thonlampen aus Pompeji. (Zu Seite 108.)

schon Goethe an zwei Stellen (Werke in 40 Bänden, 1840: Bd. 22 S. 65; Bd. 30 S. 310 ff.) hervorgehoben hat, ohne von jenen Schriftstellen zu wissen, dafs der ältere Sohn in der berühmten Gruppe möglicher Rettung vorbehalten sei; vgl. auch Arch. Ztg. 1879 S. 167 ff.

Von den geringen und unsicheren Spuren, welche übrigens die Laokoonsage in der Kunst zurückgelassen hat (aufgezählt bei Blümner zu Lessing S. 705 ff.), sind erwähnenswert nur ein kleines Medaillonrelief (Arch. Ztg. 1863 Taf. 178 S. 89 ff.), welches, dem Zweifel der Echtheit nicht ganz enthoben, merkwürdige Ähnlichkeit und zugleich sonderbare Abweichungen gegenüber der Gruppe zeigt, und ein pompejanisches Wandgemäkle (abgeb. Annal. 1875 tav. O; Blümner a. a. O. Taf. 3) von geringer Arbeit, wo der Vater bekleidet und bekränzt von einer Schlange umwunden ist und sich auf die Altarstufen geflüchtet hat, während sein jüngerer Sohn vor ihm schon tot daliegt, der ältere aber mit einer Schlange kämpfend eben zusammengesunken ist; der befreite Opferstier springt wild davon, eine Gruppe von Zuschauern erschreckend. [Bm]

Laren. Die römischen Lares, gemeinhin als Schutzgötter des Hauses und der Familie angesehen, weil sie in jedem altrömischen Hause ihre Stätte haben sollen, sind dennoch in ihrem Urbegriff dunkel und unsicher; schon die römischen Altertümler waren in ihren Erklärungen und Vorstellungen uneinig (vgl. Art. »Genius« S. 592). Das gleichlautende etruskische Wort wird als Herr gedeutet. Nach Preller sind sie wie die griechischen Heroen (ἥρωες) allgemein die Geister der Verstorbenen, also der Vorfahren des Hauses; sie sorgen für das Gedeihen der Familie, wie die ihnen dem Begriff nach verwandten und schwer zu scheidenden Penaten, greifen auch wohl selbstthätig ein, wie die Sage von der Geburt des Servius Tullius zeigt. Auf dem Lande werden sie nicht blofs in den Hütten, sondern allgemein in den Hainen verehrt, Cic. Legg. II, 8, 19 *(lares rurales)*; ferner auf den Feldern und Kreuzwegen *(compita)*, wo man ihre Bilder mit Blumen schmückte (Tibull. II, 1, 59). Der Hausgeist der Familie *(lar familiaris)* erscheint in älterer Zeit im Singular, wie bei Plautus in der Aulularia, wo er den Prolog spricht; gewöhnlich aber sind es nachher mehrere, deren Bilder, aus Holz geschnitzt (*prisco e stipite* Tibull. I, 10, 17), im Atrium auf dem Herde ihren Platz haben und an jeder Mahlzeit der Familie teil nehmen (Hor. Sat. II, 6, 65: *ipse meique — ante larem proprium vescor;* Ovid. Fast. VI, 299: *ante focos olim scamnis considere longis mos erat et mensae credere adesse deos*). Man brachte ihnen von der Mahlzeit schweigend in kleinen Schüsselchen *(patellae)* ihren Anteil von Speis und Trank, den man dann in die Flamme schüttete; an Kalenden, Iden und Nonen schmückte man sie mit Kränzen oder streute ihnen Weihrauch (wie bei uns den Heiligenbildern), Tibull. I, 3, 33: *reddere antiquo menstrua tura Lari;* nach Hor. Od. III, 23, 1 wird ihnen auch zuweilen ein Schwein geopfert. Die hölzernen, offenbar durch Rauch geschwärzten Bilder wurden zuweilen mit Wachs glänzend geputzt (Juven. 12, 87: *graciles ubi parva coronas accipiunt fragili simulacra nitentia cera*); darauf bezieht sich Hor. Epod. 2, 66: *circum renidentes Lares* wohl eher, als auf den »Fettglanz der Speiseopfer«. Die Bilder heifsen hochgeschürzt *(succincti)* bei Pers. Sat. 5, 31, wo der Dichter erzählt, dafs er nach dem Austritt aus dem Knabenalter der Sitte gemäfs ihnen sein Amulett *(bulla)* geweiht habe; s. oben S. 77 mit der Abb. 79, welche einen Lar vorstellt in der regelmäfsigen Tracht und Haltung: mit hochaufgeschürzter, kurzärmeliger Tunica und einem als Gürtel umgewundenen Tuche, mit Halbstiefeln, in der Rechten ein Trinkhorn, in der Linken eine Schale *(patera)* zum Opfern, zu den Seiten Lorbeerbäume. Einen kleinen tragbaren Altar mit den Bildern der gewöhnlichen zwei Laren s. Art. »Altar« S. 57 Abb. 61.

Aufser diesen Laren der einzelnen Häuser gab es aber auch öffentliche (*publici*, Plin. XXI, 3, 8), besonders auf den Wegen *(viales, compitales)*, welche, obwohl schon früher auch in den Bezirken der Stadt Rom vorhanden, zur Zeit des Augustus eine besondere Wichtigkeit erlangten, weil dieser Machthaber nicht blofs ihren wahrscheinlich vernachlässigten Dienst wieder zu Ehren brachte, sondern dazu in jeder Kompitalkapelle neben die beiden Laren seinen Genius Augusti hinzufügte und so seine spätere Vergötterung vorbereitete. Der Schutzgeist des Fürsten wurde dadurch ungemein populär. Der Dienst dieser Laren an den Kreuzwegen der Stadt Rom wurde von Augustus eifrig und geschickt für alle einzelnen Stadtbezirke eingerichtet; man ernannte eigne Pfleger oder Vorsteher dafür (Sueton. Octavian 30; Dio Cass. 55, 8) und setzte Festtage, namentlich im Januar und am 1. August, für diese »Lares Augusti« ein, woraus leicht eine Art konservativer Vereine hervorwachsen konnte. Dies und die dahin gehörigen Monumente, welche meist zwei Laren in gewöhnlicher Haltung und daneben den von der Toga priesterlich verhüllten Genius des Augustus mit der Opferschale darstellen, behandelt Jordan, Annal. Inst. 1862 S. 300 ff. — Inschriftlich beglaubigte Darstellung der Lares Augusti Mus. Pio-Clem. IV, 45. Als kleine Puppen werden die Laren von Knaben getragen auf einem lateranischen Relief (Benndorf N. 486); Augustus und Livia halten solche auf der Ara des Vatican (Rochette, Mon. inéd. pl. 69).

Eine Vorstellung von der älteren Form der Lares praestites, der Schützer der Stadt, gibt eine Münze der gens Caesia (Abb. 887, nach Cohen, Méd. cons. pl. VIII Caesia). Zwei männliche Gestalten

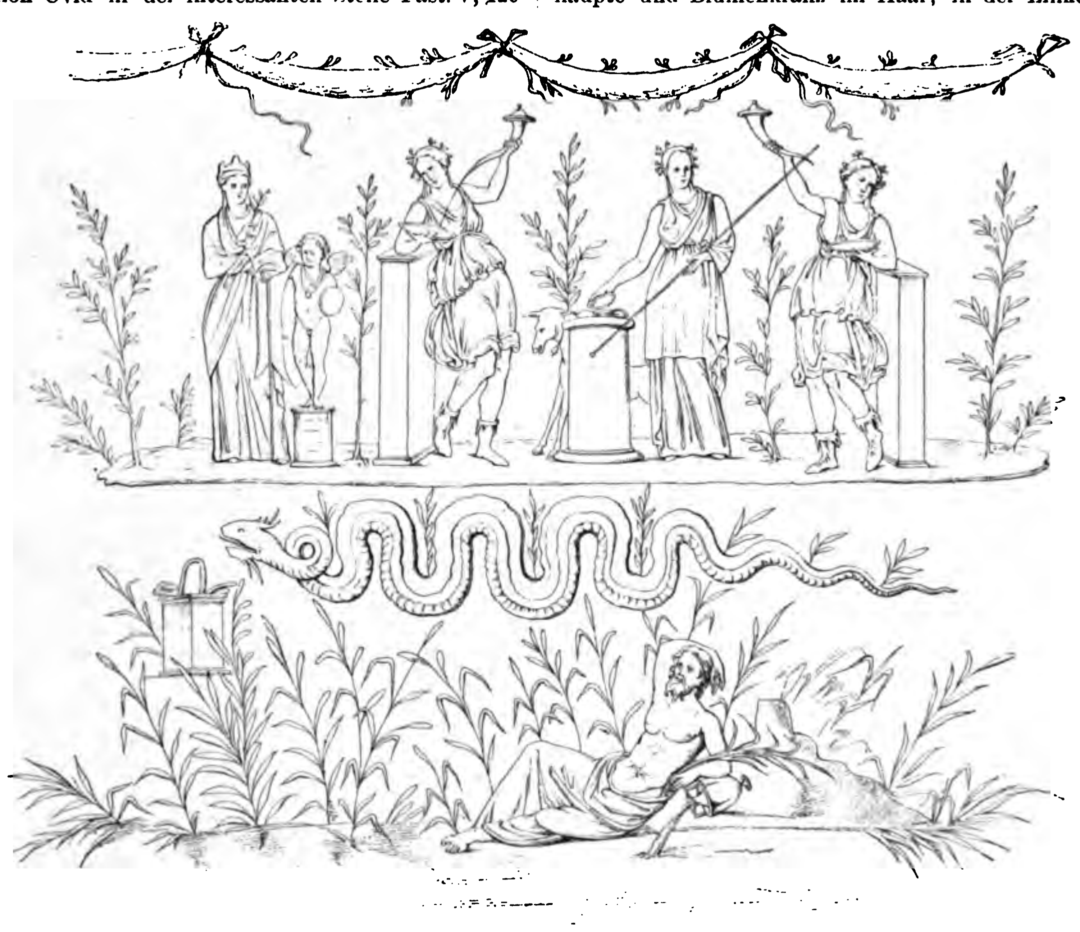
sitzen bekleidet mit herabgefallenem Mantel (nach Plutarch, Quest. rom. 51 mit Hundsfellen), der nur ein Bein umschlingt, in der linken Hand halten sie einen Speer, zwischen ihnen ein Hund. Darüber erscheint der Kopf des Vulcan und seine Zange, entweder in Anspielung auf die Münzprägung oder auf den Herd. Links steht LA, rechts RE, beides monogrammatisch, also Lares. Der Hund ist Symbol der Wachsamkeit, wie schon Ovid in der interessanten Stelle Fast. V, 129



887

bis 147 erklärt, wo er sich wundert, anstatt der alten einfachen Bilder tausend neue und immer daneben das des Augustus zu finden: *Mille Lares geniumque ducis qui tradidit illos urbs habet et vici numina trina colunt.* Auch Horaz singt den Augustus deshalb an Carm. IV, 5, 34: *Laribus tuum miscet numen.* Da übrigens die Lares Augusti nicht jenen alten republikanischen Strafsenwächtern, dagegen ganz den domestici Lares gleichgebildet sind, so hat wohl Reifferscheid, Annal. 1863 S. 121 ff. recht, sie davon herzuleiten.

Und hiermit stimmt denn auch eine Anzahl von pompejanischen Wandbildern, die sich in vielen Häusern in der Küche oder in der daneben liegenden Backstube, wo das Brot gebacken wird und die Mühle steht *(pistrinum)*, zuweilen auch am innern Hauseingang finden. Wir geben eines der am besten erhaltenen nach Mon. Inst. III, 6a (Abb. 888). An einem die Mitte einnehmenden Hausaltare steht rechts eine bekleidete Frau mit verschleiertem Hinterhaupte und Blumenkranz im Haar; in der Linken führt sie ein Scepter, in der Rechten eine Schale, woraus sie die Spende ausgiefst. Hinter dem Altar steht ein Esel mit einer Glocke am Halse. Diese Frau ist keine Sterbliche, schon wegen des Scepters und ihrer Gröfse, sondern Vesta, welche als Göttin des Herdes und Altares selber opfernd dargestellt wird. Bestätigt wird die Deutung durch das Beisein des Esels, des der Vesta geheiligten Tieres, weil es die zum Brotbacken im Hause dienende Mühle treibt;

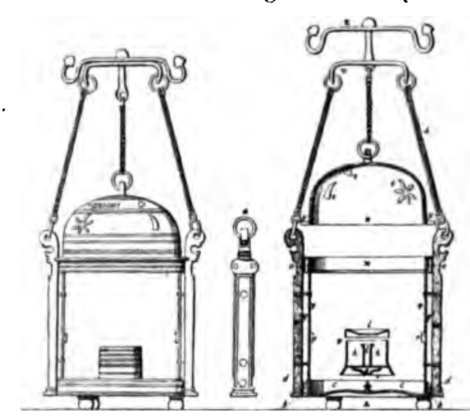


888 Religiöses Wandgemälde in Pompeji.

vgl. Ovid Fast. VI, 303 ff. über die Bekränzung der Esel am Feste der Vesta. Rechts und links stehen symmetrisch auf viereckige Pfeiler sich aufstützend die beiden Laren, ebenfalls bekränzt; sie sind gestiefelt, tragen den dorischen Chiton hochgeschürzt und haben eine Chlamys über die linke Schulter und als Gurt um den Leib gewunden (ähnlich wie Artemis von Versailles Abb. 140). Aus den hocherhobenen Hörnern lassen sie den Wein in die Schalen strömen. Also eine echt italische Darstellung vom Segen des Brotes und des Weines an Stelle der griechischen durch Demeter und Dionysos. Zur Linken aber sehen wir noch eine Frau in edler Haltung mit Schleier und mauerbekröntem Kopfputz, welche einen Myrtenzweig in der Rechten, mit der Linken aber ein Steuerruder und ein (in unserm Bilde fehlendes) Scepter hält. Es ist die von Sulla gestiftete und in seiner Kolonie Pompeji so vielfach verehrte Venus Felix, welche durch das Steuerruder und die Mauerkrone als Schutzgöttin (Fortuna) der ganzen Stadt gekennzeichnet wird; neben ihr auf einem Postamente Amor mit dem Spiegel, dem als römischem Knaben auch die *bulla* am Halse hängt (s. Art. »Amulett« oben S. 77). Im unteren Felde des Bildes aber windet sich eine mächtige Schlange als Sinnbild des Erdbodens (genius loci) über die ganze Fläche hin; ein Korb mit Speise für sie steht dabei; vor ihr aber lagert der befruchtende Flufsgott Sarnus, auf seine Urne gestützt und mit dem Rücken an einen Hügel (etwa den Vesuv?) gelehnt, rings umgeben von aufspriefsendem Schilf. Das Wasser des Sarnus war im alten Pompeji durch Röhren in alle Häuser geleitet.

Über die Tracht der römischen Laren bemerkt Reifferscheid, dafs sie der des Bacchus entlehnt scheine (vgl. Campana opere in plast. 31; Annal. 1883 tav. K), wie dieselben ja auch Wein spenden und ihnen Trauben geopfert werden, z. B. Tibull. I, 10, 21. Anstatt der Vesta erscheint auf diesen Bildern nicht selten ein männlicher Opferer, welcher als Genius des Hauses zu fassen ist. Derartige Bilder sind also zu verstehen: Vesta opfert als Göttin des Herdes und Altares oder der Genius als Repräsentat der Familie vermittelnd für diese den oberen Göttern, sowie anderseits die Familie selbst dem Genius und der Vesta opfert (vgl. genium fovere). — Ein ähnliches Gemälde, wo auch ein Schwein zum Opfer gebracht wird, bei Millin, G. M. 89, 290. Vgl. Jordan im Berl. Winckelmannsprogr. 1865. Zwei schöne Larenköpfe aus Marmor und eine Bronzestatuette, den Gemälden ganz entsprechend, Annal. 1882 tav. MN. [Bm]

Laternen, d. h. tragbare Lämpchen, welche zum Schutz gegen Luftzug mit durchsichtigen Scheiben versehen sind, kennt auch das Altertum schon; doch bediente man sich in der älteren Zeit, wo Glas noch ein kostbarer Artikel war, für die Scheiben in der Regel dünngeschabten Hornes; vgl. Plaut. Amphitr. 341: *Volcanum in cornu conclusum geris;* Frgm. com. bei Ath. XV, 699 F: κεράτινος λύχνος. Sonst nahm man auch Blase oder geölte Leinwand dazu. Erhalten haben sich mehrere bronzene, aus Pompeji und Herculanum stammende Exemplare, deren besterhaltenes hier Abb. 889 abgebildet ist (nach Mus.



889 Laterne.

Borb. V, 12); links die Aufsenansicht, rechts ein senkrechter Durchschnitt, wobei der in besonderem Kettchen hängende Deckel aufgehoben erscheint. Die Form ist cylindrisch, wie gewöhnlich; den Boden bildet eine kreisrunde, in der Mitte gebauchte Bronzeplatte, welche auf drei Kugeln ruht. Rings herum bilden aufwärts gebogene Ränder eine Rinne, in welche die Scheiben eingesetzt wurden. Als Stützen dienen zwei Stäbe, deren Seitenansicht in der Mitte gegeben ist. Die Lampe, welche vermittelst eines am Boden angebrachten Loches auf einem im Zentrum der Basis sich erhebenden Knopfe befestigt werden kann, besteht aus dem Ölbehälter, einem beweglichen Deckel und einer kleinen Röhre zur Aufnahme des Dochtes. Der gewölbte Deckel hat mehrere Löcher für den Luftzug und das Auslassen des Rauches. — Man gebrauchte die Laternen ganz besonders beim Seewesen und im Kriege; auch die Fischer, welche nachts fischten, bedienten sich derselben, und Leute, welche nächtlicher Weile vom Mahle heimkehrten, liefsen sich anstatt mit Fackeln auch wohl mit Laternen nachhause leuchten. Aus den Angaben der Kriegsschriftsteller geht hervor, dafs man für militärische Zwecke sich auch der Blendlaternen, welche teilweise oder ganz verschlossen werden konnten, bediente; auch kommen Stocklaternen (ὀβελισκολύχνια, Aristot. Pol. IV, 15, doch vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 170 Anm. 6) vor. Vgl. auch Roux und Barré, Pompeji und Herculanum VI, 50 ff. [Bl]

Leda, nach euhemeristischer Auffassung Tochter des Thestios in Aitolien, wird Gemahlin des Tyn-

dareos aus Lakedaimon; doch nahet ihr Zeus in Gestalt eines Schwanes (Apollod. 3, 10, 7: Διὸς δὲ Λήδᾳ συνελθόντος ὁμοιωθέντος κύκνῳ, καὶ κατὰ τὴν αὐτὴν νύκτα Τυνδάρεω, Διὸς μὲν ἐγεννήθη Πολυδεύκης καὶ Ἑλένη, Τυνδάρεω δὲ Κάστωρ [καὶ Κλυταιμνήστρα]. λέγουσι δὲ ἔνιοι Νεμέσεως Ἑλένην εἶναι καὶ Διός κ. τ. λ.). Die Vaterschaft der verschiedenen Kinder variiert seit Homer (Γ 426). Dafs die Heroine ursprünglich eine Göttin war, geht nebenbei aus ihrer Gleichstellung mit Nemesis hervor, ist aber durchgehends anerkannt. Nach Welcker, Griech. Götterl. I, 608 »mufs sie unbedenklich als Nacht gelten«, welche mit Zeus die Helena (= Selene, den Mond) hervorbringt. Leda ist vielfach mit Leto identifiziert, wozu die göttliche Verehrung der letzteren in Lykien (Preller, G. M. I, 190; II, 90) ebenso wie die dortige Wortform *lada* = Frau bedeutenden Anhalt bietet. Auch Tyndareos wird ebenso wie Tydeus (Stamm *tundo*, Curtius, Gr. Etym. 225) schliefslich nur als ein Beiname des Zeus gefafst und so die Anstöfsigkeit entfernt. Schwieriger ist die Deutung des Zeus als Schwan, da der Vogel sonst nur dem hyperboreischen Apollon beigesellt wird, was aber wiederum nach Lykien und dem Süden Kleinasiens weist (schon Homer B 460 kennt die Schwäne am Kaystros). Später ist der Schwan erotisches Symbol, deshalb auch der Aphrodite heilig (Welcker, Griech. Götterl. 2, 717). Der Vogel nistet am Eurotas (s. Curtius, Peloponnes 2, 309), vielleicht gab dies zu der lokalen Wendung der Sage Anlafs.

Nachdem die Göttin Leda früh zur Heroine vermenschlicht und durch den fortgebildeten Dichtermythus vollends ihrer Würde entkleidet war, bot sie der bildenden Kunst ein reizendes Motiv, an dem sich jedoch erst die ausgebildete Technik, wie es scheint, mit Erfolg versucht hat. Auf Vasen und Münzen kommt der Gegenstand nie vor; aber eine bedeutende Anzahl von Statuen, Reliefs, Gemmen und Gemälden stellen Leda mit dem Schwan dar, welche Jahn, Arch. Beitr. S. 1—12 in drei Gruppen scheidet.

1. Nach Eur. Hel. 17: ἔστιν δὲ δή λόγος τις, ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών, ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ δίωγμα φεύγων ist der Augenblick gewählt, wo der vom Adler verfolgte Schwan in den Schofs der Leda flüchtet und sie ihn zu schützen sucht. Sie ist eben vom Sitze aufgesprungen, drückt mit der Rechten das gescheuchte Tier an sich und spannt mit der Linken den erhobenen Mantel wie zur Abwehr gegen den Verfolger aus. Von Leidenschaft tritt bei ihr nichts hervor; der Körper ist nur teilweise entblöfst; auch ist der Schwan meist klein gebildet, so dafs er oft einer Gans ähnelt, was mit Verg. Cir. 488 stimmt: *Ciris Amyclaeo formosior ansere Ledae.* Die genaue Übereinstimmung dieser Statuen (namentlich Clarac Musée 710 E, 715 C; 411, 713; 412, 715; 413, 709) weist auf das Original eines bedeutenden Künstlers hin. Auffallend ist, dafs diese Leda-Statuen in der Gewandung und ebenso in der Bildung und dem



890 Leda mit dem Schwan. (Zu Seite 814.)

Ausdruck der Köpfe mit den Niobiden »bis zur Ununterscheidbarkeit« übereinstimmen, was mindestens auf Gleichzeitigkeit der Entstehung schliefsen läfst.

2. Wiederum ziemlich übereinstimmend zeigen mehrere Statuen Leda am obern Leibe entblöfst, um die Hüften einen Mantel geschlungen, in welchem die Frau den Schwan zu verstecken sucht. Dieses Motiv ist bei dem Versuche gröfserer Decenz zuweilen ungeschickt ausgeführt; der Unterschied von der vorigen Gruppe zeigt sich auch im Nebenwerk. Leda trägt ein Armband und hat nackte Füfse, als ob sie dem Bade entstiegen wäre (Wieseler, Denkm. II, 44).

3. »Man blieb aber bei dieser Auffassung nicht stehen, sondern machte die Gruppe der Leda mit dem Schwan zum Ausdruck der glühendsten sinnlichen Leidenschaft. Natürlich konnte der Schwan

dann nicht mehr den untergeordneten Platz einnehmen, sondern die mächtigen und schönen Formen des edlen Vogels entfalteten sich nun in ihrer vollen Majestät, und die Leidenschaft, mit welcher er die schöne Frau umfafst, offenbart den Gott, welcher unter dieser Hülle verborgen ist. Dadurch, dafs der Hellene Zeus in diesem Schwan verborgen wufste, verschwand für ihn das Unnatürliche, welches eine solche Gruppe hat, und die schöne Gestalt des Vogels bot die Gelegenheit dar, sinnliche Leidenschaft in einer Kraft und Stärke darzustellen, welche bei einem Manne unschön und das Gefühl beleidigend sein würde. Leda dagegen, welche die weichsten, üppigsten Formen des weiblichen Körpers unverhüllt zeigt, erscheint ganz von sinnlicher Glut durchdrungen und aufgelöst, kaum noch zu widerstreben fähig, und die Kunst ist hier allerdings hart an die Grenze dessen gelangt, was für sittlich und künstlerisch schön gelten kann« (Jahn a. a. O. S. 5). — Neben einem vielgerühmten Rundwerke in Venedig (Clarac pl. 412, 716) findet sich die einem Original am nächsten stehende Ausführung dieser Scene auf einem in Argos gefundenen Relief des britischen Museums (abgeb. Jahn a. a. O. Taf. I), ferner auf einem Relief von griechischem Marmor in Madrid, welches Jahn in Arch. Ztg. 1865 Taf. 198, 1 publiziert und erläutert hat (darnach hier Abb. 890).

Die unterscheidenden Kennzeichen dieser Kunstwerke liegen in der völligen Nacktheit, der Gröfse des Schwanes und namentlich der Liebkosung, welche zu der schöngeschwungenen Linie des Halses Anlafs gibt; nicht minder aber bringt die Rundung des gebeugten Frauenkörpers (worüber Winckelmann richtig sagt: *Leda quasi labantibus et fatiscentibus genibus ex sensu voluptatis*), die Ausbreitung der Flügel und das herabgleitende Gewand einen künstlerischen Rhythmus in die Umrifslinien der Komposition. Wenn man die Palme als Andeutung des Eurotas fafst (der Baum wächst dort nicht selten im heifsen Thale), so ergibt sich als Motiv der Nacktheit das Bad, welchem eben entstiegen Leda überrascht wird (vgl. Hygin. fab. 77: *ad flumen Eurotam compressit!*). Ein anderes ebenfalls in Spanien gefundenes Relief verdeutlicht diese Situation dadurch, dafs auf jeder Seite eine Palme, daneben ein lüstern spähender Pan hinzugesetzt ist. Eine andre Variation besteht darin, dafs der Schwan beifsen will oder dafs Leda seinen Kufs abwehrt. Pompejanische Gemälde dagegen verlegen die Scene ins Frauengemach und suchen durch den umgestürzten Arbeitskorb den Schrecken der überraschten Leda zu bezeichnen, lassen auch andres theatralische Nebenwerk zu (Mus. Borb. XI, 21; Zahn II, 20). Zuletzt geht die Darstellung auf Lampen und Gemmen in Obscönitäten über oder in eine genrehafte Spielerei, wo der Schwan die Stelle des als Spielzeug dienenden Schofshündchens einnimmt. Leda wird liegend vorgestellt, nach Ovid. Metamorph. VI, 109: *fecit olorinis Ledam recubare sub alis.* So auch in der Statue Clarac pl. 413, 710. Sogar auf Sarkophagen als Gegenstück zum Ganymedes mit dem Adler (abgeb. bei Jahn in Sächs. Ber. 1852 Taf. I S. 47 ff.), wo noch mehrere ähnliche Darstellungen. — Über das Ei der Leda s. Art. »Helena« S. 634. [Bm]

Lehrer s. Unterricht.

Leibesübungen s. Gymnastik.

Leochares, Bildhauer, wahrscheinlich von Athen, Genosse des Skopas am Mausoleum. Er war vornehmlich Götter- und Porträtbildner. So bildete er mehrere Male Zeus, einmal im Peiraieus in Verbindung mit Demos, Apollon, Ares, und den Adler des Zeus mit Ganymedes. An Porträts fertigte er aufser den Statuen athenischer Privatleute die des Isokrates, ferner die Alexander d. Gr. und seiner Familie in Olympia, letztere in Gold und Elfenbein. Auch arbeitete er mit Lysippos an der Darstellung Alexanders auf der Löwenjagd. Ein eigenartiges Charakterbild, ein von seiner sonstigen, dem Idealen nachstrebenden Kunstweise abweichendes Werk scheint seine Gruppe des Lykiskos, eines vom Komödiendichter Alexis verspotteten Sklavenhändlers, mit einem frech verschlagenen Buben gewesen zu sein.

Auf unsren Meister ist mit Wahrscheinlichkeit zurückzuführen die öfter wiederholte Darstellung des Raubes des Ganymedes, von der uns Abb. 891 (nach einer Photographie) das beste, im Vatican befindliche Exemplar zeigt. Das Erzoriginal ist hier in Marmor wiedergegeben. Plinius (XXXIV, 79) sagt, der Adler fühle, was er in Ganymedes raube und wem er ihn bringe und er fasse den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig an. Diese Worte passen auf die vaticanische Gruppe vortrefflich. Der Vogel des Zeus trägt den sich keineswegs sträubenden Knaben sanft, leicht und mühelos empor. Das Aufschweben ist in ungekünstelter Weise dargestellt, was hauptsächlich dadurch erreicht ist, dafs der Baumstamm, an den die Gruppe lehnt, durch den die eigentlich über die Grenzen der Plastik hinausgehende Komposition nur möglich war, von den Figuren in der Vorderansicht — auf welche allein die Gruppe berechnet ist — fast ganz verdeckt ist. Nicht bedeutungslos ist für die ganze Komposition der Hund, der auf der Erde zurückbleibend den Kopf nach oben richtet und seinem Herrn nachheult. Die Bewegung nach oben, welche sich schon im Adler und in Ganymedes sehr schön ausdrückt, wird durch den Gegensatz des am Boden Haftenbleibens bedeutend verstärkt. Nach diesem Werke zu urteilen war der Künstler reiner Idealbildner. Dieselbe Richtung mag er auch in seinen Porträts verfolgt haben, unter denen das des Lykiskos mit seinem Knaben vielleicht nur eine Ausnahme bildete. [J]



891 Raub des Ganymedes. (Zu Seite 814.)

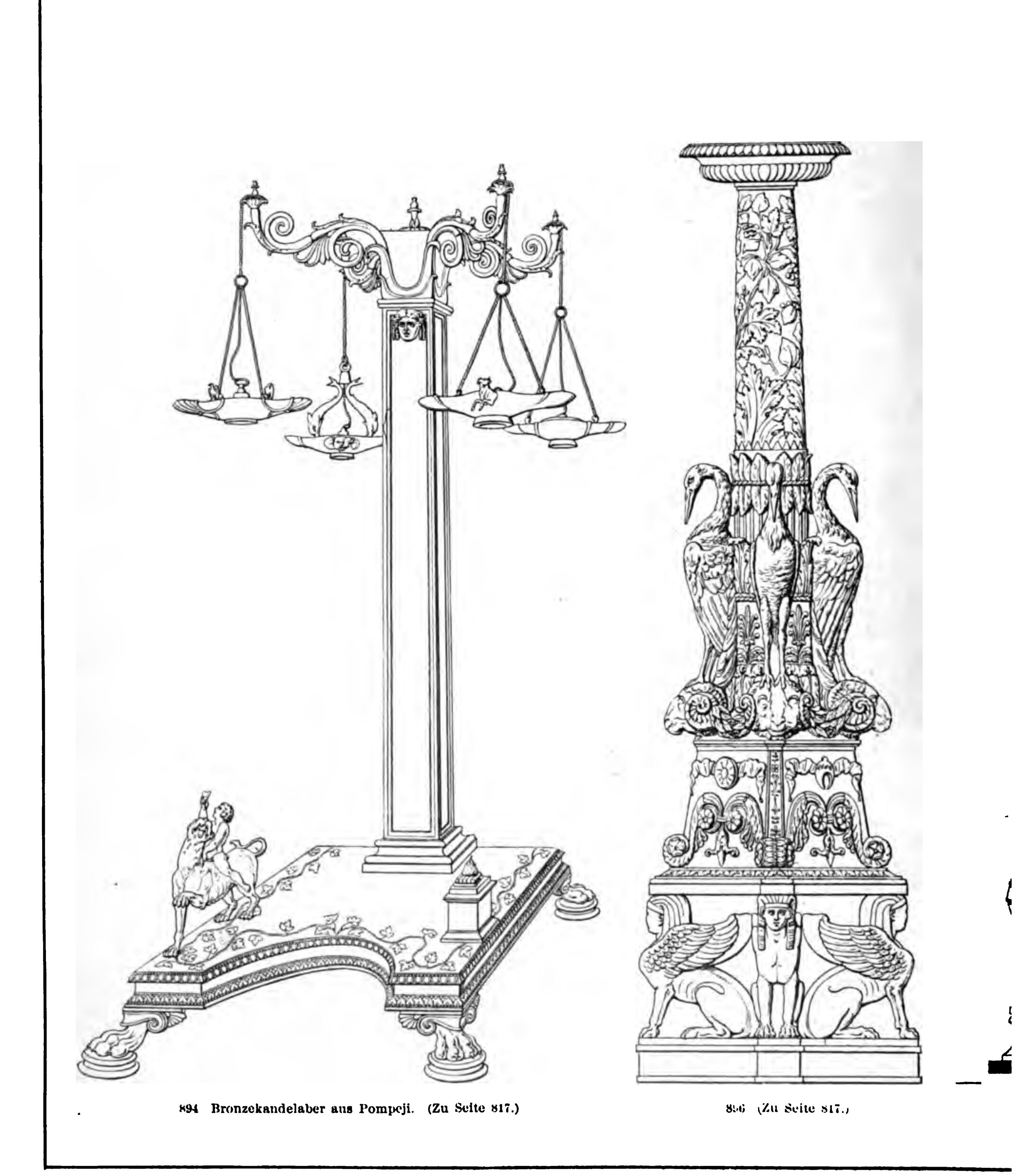
Leuchter (λυχνοῦχοι, *candelabra*) nennen wir hier zusammenfassend alle diejenigen Geräte, welche den Zweck hatten, Beleuchtungsgeräte zu tragen. Form



892 Kandelaber mit Kerzen.

und Verwendung derselben sind freilich sehr verschiedenartig; die Leuchter können nämlich dienen: entweder zur Befestigung von Kerzen, und daher kommt der lateinische, allerdings schon im Altertum in weiterem Sinne gebrauchte Name Kandelaber; oder zum Tragen von brennendem Pech oder Reisig u. dergl.; oder als Gestelle für Lampen. Was die eigentlichen Kerzenhalter anlangt, so finden wir dieselben am häufigsten in etruskischen Bronzen vertreten; sie bestehen in der Regel aus einem hohen und schlanken Schafte, der auf Tierfüfsen ruht, und mehreren an der Spitze angebrachten Haken, welche bisweilen als Vogelköpfe gebildet sind und an denen die Kerzen so befestigt wurden, wie wir das auf Abb. 892 (nach einem etruskischen Wandgemälde bei Conestabile, Pitture murali t. XI) sehen. Exemplare, wie das hier abgebildete, haben sich zahlreich erhalten; man vgl. Bd. I des Museum Gregorianum; bei manchen kommt noch eine breite Schale unterhalb der Spitze zur Aufnahme des herabträufelnden Wachses hinzu. Häufig sind auch kleine menschliche oder Tierfiguren oben auf der Spitze angebracht oder auch als Teile des Schaftes selbst verwandt; z. B. als Karyatiden, die den Schaft auf dem Kopfe tragen. In Griechenland scheinen solche Kerzenhalter wenig zur Verwendung gekommen zu sein, doch kommen sie vereinzelt auf Vasenbildern vor; nach Pherecr. bei Ath. XV, 700C bezog man eherne Kandelaber (λυχνεῖα) aus Etrurien, dessen Bronzearbeiten überhaupt weit verführt wurden. — Die zu Lampenträgern bestimmten Kandelaber sind unter den römischen Bronzen am häufigsten zu finden und die Mehrzahl der pompejanisch-herculanischen Leuchter war für diesen Zweck bestimmt. Sie haben mitunter die Form kleiner, mit einer Platte, auf welche die Lampe gestellt wurde, versehener, dreifüfsiger Tischchen, häufiger aber gleichen sie in ihrer Form ganz den gewöhnlichen Kerzenträgern und zerfallen wie diese in die drei Hauptteile der Basis, des Schaftes und des Aufsatzes. Letzterer ist als Scheibe oder Diskus gestaltet und hat meist Blumenkelch- oder Vasenform. Solche Kandelaber finden wir in den verschiedenen Dimensionen von 1 bis 5 Fufs Höhe, je nachdem sie auf die Erde oder auf einen Tisch gestellt werden sollten; Ausstattung und ornamentale Behandlung sind ungemein mannigfaltig, indem bald das architektonische Moment vorherrscht und der Schaft säulenartig gestaltet ist, bald ein naturalistisches Prinzip zu grunde gelegt ist und Baumstämme, Rohrstengel u. dergl. das Grundmotiv abgeben. In letzterem Falle wird die Behandlung häufig ganz frei, wie oben bei Fig. 893, wo ein in mehrere Äste sich teilender Stamm, an dessen Fufs ein dicker Silen sitzt, das Motiv bildet. Andre Kandelaberformen sind darauf berechnet, dafs die Lampen nicht auf Disken gestellt, sondern in Kettchen daran aufgehängt





894 Bronzekandelaber aus Pompeji. (Zu Seite 817.)

896 (Zu Seite 817.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



897 (Zu Seite 817.) 898 (Zu Seite 817.) 899 (Zu Seite 817.)

Kolossale Marmorkandelaber aus Tempeln und Palästen.



werden; so Abb. 894 auf Taf. XVI, nach Mus. Borb. II, 13. — Sodann gibt es Lampenträger, bei denen überhaupt die Kandelaberform gänzlich aufgegeben und eine menschliche Figur an ihre Stelle getreten ist. So in Abb. 895 (nach Photographie), einer pompejanischen Bronze, bei der freilich der von dem Silen getragene, durch Palmetten begrenzte Reif auch irgend ein andres Gefäfs getragen haben könnte. — Die grofsen Marmorkandelaber endlich, die uns in verschiedenen schönen Exemplaren erhalten sind, und



893 Lampen aus Pompeji. (Zu Seite 816.)

895 Lampenträger.

von denen wir hier mehrere abbilden [Abb. 896[1]), nach Mus. Borb. I, 54; Abb. 897[1]) u. 898[1]), nach Bouillon, Musée III pl. 1 u. 3; vgl. auch die Abb. 899[1]), nach Combe, Anc. marbles I, 5], haben wohl in den meisten Fällen dazu gedient, Feuerbecken zur Beleuchtung grofser Räume oder unbedeckter Höfe zu tragen; sie sind von solcher Gröfse und so mächtigen Formen, dafs sie deshalb für Lampen ungeeignet erscheinen müssen. Manche darunter haben wahrscheinlich in Tempeln oder sonst an heiligen Plätzen gestanden, worauf sowohl die Bildwerke als bisweilen auch die altarartige Form der Basis, aus der der Schaft aufsteigt, hindeuten. Für den Schaft selbst sind überschlagende Akanthusblätter ein besonders beliebtes Motiv, welches die schlanke Säulenform häufig unterbricht; doch kommen auch Schäfte mit flachen Blatt- oder Rankenverzierungen, andre mit figürlichem Ornament u. s. w. vor. — Vgl. Daremberg, Dictionn. I, 869 ff.; Blümner, Kunstgewerbe II, 69 ff. [Bl]

¹) Die Abb. 894 u. 896—899 siehe Taf. XVI.

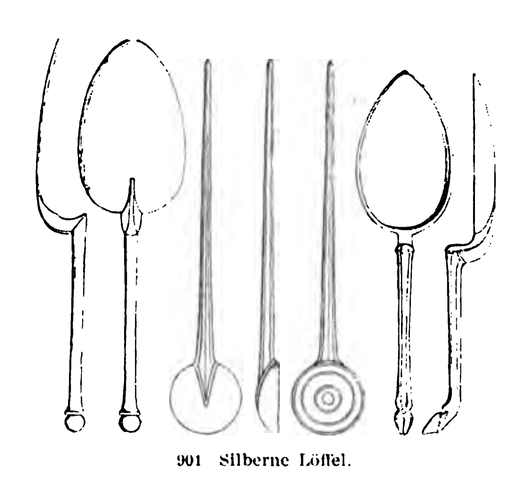
Valerius Licinianus **Licinius** wird nach dem Tod des Severus (1060) 307 von Galerius Maximianus zum Augustus gemacht, heiratet 313 Constantia die Stiefschwester des Constantin, wird 323 von Con-



900

stantin besiegt und dann getötet. Bronzemedaillon; der Jupiter Conservator der Kehrseite entspricht dem auch von Licinius geführten Namen Jovius, s. oben S. 427 (Abb. 900, nach Cohen VI, 56 n. 35 pl. II). [W]

Löffel (μυστίλαι, *ligulae*) sind, da Gabeln (s. Art.) unbekannt und die Messer bei Tisch selbst wenig gebräuchlich waren, das verbreitetste Efsgerät der Alten, von welchem man um so mehr Gebrauch zu



901 Silberne Löffel.

machen Gelegenheit fand, als Brühen im Speisezettel der Alten eine wichtige Rolle spielen. Erhalten haben sich vornehmlich römische Exemplare von Silber und von Bronze. Die hier Abb. 901 abgebildeten (nach Mus. Borb. X, 46) sind von eleganter Arbeit; bei den Löffeln rechts und links ist, wie öfters, die Schale vermittelst eines kleinen Knies an den Stiel angesetzt; das von drei Seiten abgebildete mittlere Exemplar, welches eine runde Schale und einen spitz ausgehenden Stiel hat, diente zum Essen von Eiern, Schaltieren u. dergl., indem man das spitze Ende zum Öffnen der Eier oder zum Herausholen der Schnecken benutzte. [Bl]

Lustspiel[1]). Das antike Lustspiel wird, da von unserem Werke die Litteraturgeschichte prinzipiell ausgeschlossen ist, hier nur in seinen äufserlichen Momenten, soweit dieselben mit Kunstdenkmälern in Beziehung gesetzt werden können, zur Darstellung gelangen.

a) Attische Komödie.

Die attische Komödie zerfällt in die alte (ἡ παλαιὰ oder ἀρχαία κωμῳδία) und in die neue (ἡ νέα oder καινὴ κωμῳδία); die sog. mittlere ist eine Erfindung der Grammatiker zur Zeit Hadrians[2]). Die alte Komödie ist, wie unter »Chor« S. 384 dargelegt wurde, aus dem heiteren Bestandteil des Dionysoskultus, bei welchem die Phallophoren und die von diesen gesungenen Lieder die Hauptrolle spielten, hervorgegangen und trägt daher den Charakter der ungezügeltsten Ausgelassenheit. Ihre Blüte fällt in die Jahre 454—404 und knüpft sich an die Namen Kratinos, Eupolis und insbesondere Aristophanes. Ihre Stoffe entnimmt sie vorzugsweise den politischen, sozialen und litterarischen Verhältnissen der unmittelbaren Gegenwart, doch hüllt sie dieselbe in ein phantastisches Gewand; indes zieht sie auch mythische Stoffe in ihren Bereich, aber stets travestierend: die Charaktere der alten Komödie erweisen sich mithin durchaus als Karikaturen. Ein weiteres, wenn auch, wie Bernhardy, Grundrifs d. griech. Litt. II³, 2, 610 richtig bemerkt, schroffes, mit ihrem Ursprung zusammenhängendes Kunstmittel der alten Komödie ist die Obscönität in Ausdrücken und Scenen.

Alle diese Momente kamen in dem Kostüm der alten Komödie zur Geltung.

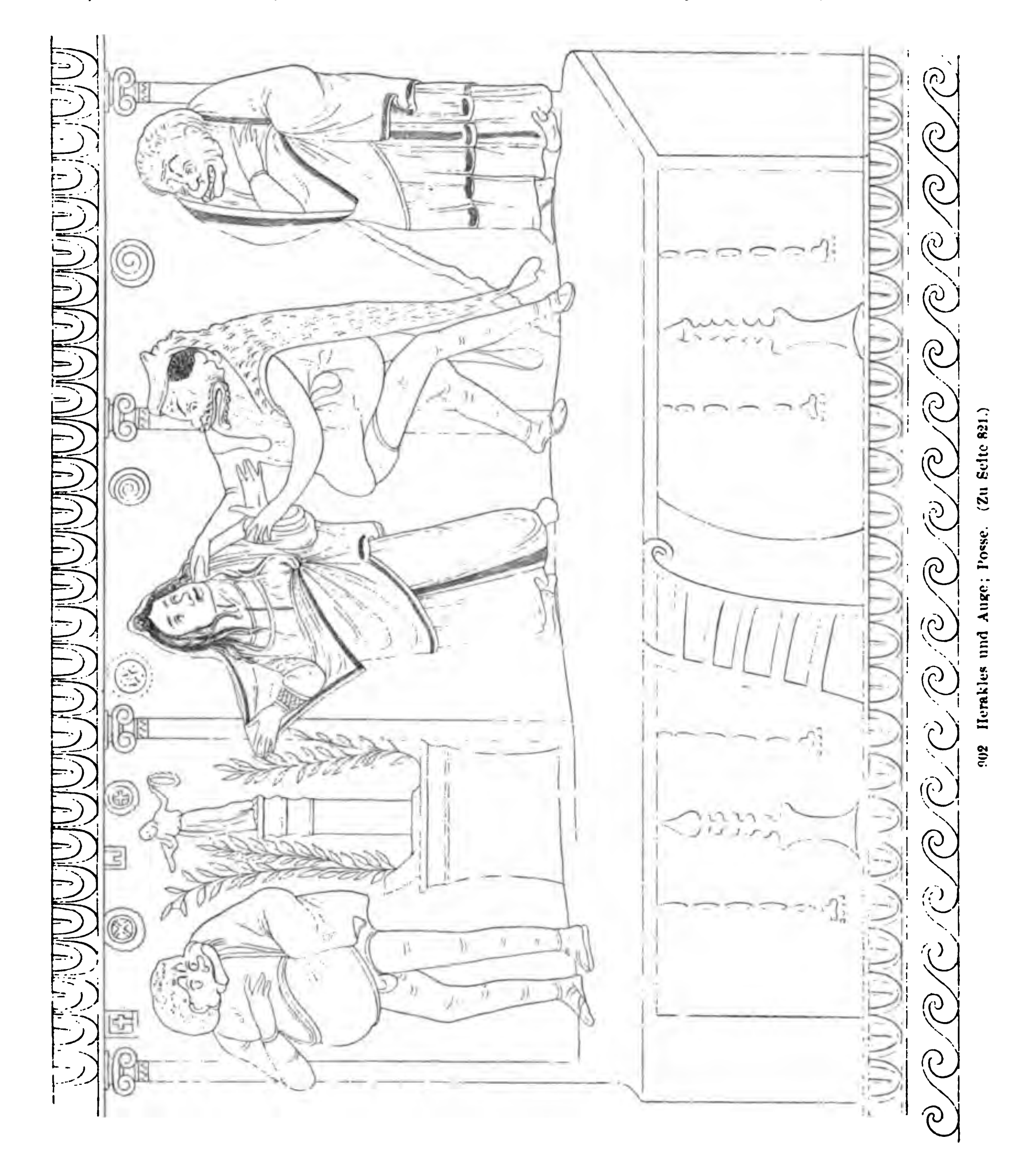
Was zunächst die Masken anlangt, so bieten dieselben, wie auch aus den Abb. 902 u. 903 zu ersehen ist, insgesamt karikierte Züge und namentlich eine weite groteske Mundöffnung. Sie scheiden sich in typische Charaktermasken, wie die athenischer Bürger, Sklaven, Frauen, ferner in individuelle, wie die bestimmter historischer Persönlichkeiten (Perikles, Sokrates, Euripides) oder die mythischer und heroischer Gestalten, wie des an der Löwenhaut kenntlichen Herakles auf Abb. 903, endlich in lediglich phantastische, wie die des Pseudartabas in des Aristophanes Acharnern, die Vogelgestalten in desselben Dichters Vögeln u. s. w.[3]).

[1]) Siehe Witzschels Artikel »Comoedia« in Paulys Realencyklop. d. klass. Altertumswissensch. II, 568 ff.

[2]) Siehe hierüber Fielitz, de Atticorum comoedia bipartita (Bonn 1866) und Kock, Comic. Att. fragm. II, 1 p. 11.

[3]) Vgl. auch Poll. IV, 143: τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῴδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο.

Für die Gewandung der alten Komödie sind wir auf Vasenbilder unteritalischen Fundorts angewiesen, welche, wie Abb. 902 u. 903, der alten Komödie entnommene Scenen darstellen. Da fällt vor allem die eigentümliche Kleidung der Männer auf: sie hängt unmittelbar mit dem Kultus des Dionysos zusammen und weist zunächst ein recht eigentlich bacchisches, auf asiatischen Brauch zurückgehendes Gewandstück, die von Wieseler so genannten Anaxyriden (ἀναξυρίδες), auf. Diese Anaxyriden stellen sich auf den Bildern als enganschliefsende, bis auf die Knöchel reichende Hosen dar; insofern aber die gleichfalls sichtbaren und gleichfalls enganschliefsenden Ärmel von derselben Farbe sind, wie die Anaxyriden, so müssen die letzteren in Wirklichkeit den ganzen Körper bedeckt haben und somit eine in Hosen endi-



902 Herakles und Auge; Posse. (Zu Seite 821.)

gende Unterjacke gewesen sein[4]); sie sind öfter, wie z. B. auf dem Alkmenebild (s. u.), mit Streifen versehen, ihre Farbe ist verschieden, namentlich weifslich. Über die Anaxyriden ist ein kurzes, vom Hals bis zu den Schenkeln reichendes, ärmelloses Wams (σωμάτιον), meistens von weifser Farbe, gezogen, welches über den Bauch und nach hinten ausgestopft ist. Dieses Wams ist jedoch bisweilen auch fleischfarbig und man sieht an demselben Brust, Bauch und Gesäfs vollkommen ausgeführt (vgl. das Alkmenebild); in diesem Falle entspricht es unseren Trikots. An dem Wams ist, wie die Bildwerke zeigen, auch der (in Wirklichkeit aus Leder gefertigte) rote, lange und dicke Phallos, ein allgemeines Abzeichen der alten Komödie, angebracht[5]).

Die Fufsbekleidung der alten Komödie ist ein bis an die Knöchel reichender Schuh; auf den Monumenten findet sich indessen auch häufig eine auf der Bühne wohl nie vorgekommene Barfüfsigkeit.

Im übrigen schlofs sich das Kostüm der alten Komödie, wie die Frauengestalten auf unseren Abbildungen erkennen lassen, gleich dem der neuen Komödie, nur in mehr karikierender Weise an das Kostüm des gewöhnlichen Lebens an und gilt daher auch von ihm die S. 825 f. gegebene Besprechung.

Die Attribute waren je nach Bedürfnis verschieden; wir verweisen nur auf Keule und Löwenhaut als charakteristisch für Herakles (s. Abb. 902 u. 904).

Über die Masken und das sonstige Kostüm des mit der alten Komödie verbundenen Chores s. Art. »Chor«.

Die Dekoration auf der Bühne war je nach Bedürfnis verschieden; Abb. 902 zeigt einen säulengetragenen Tempel oder Palast, vor welchem zur Linken des Beschauers ein mit zwei Lorbeer- oder Myrtenzweigen geschmückter Altar steht. Hinter diesem erblickt man das Kultusbild einer Göttin[6]). Auf Abb. 903 stellt die Dekoration links vom Beschauer eine Baulichkeit dar, zu welcher eine Treppe von der Strafse hinanführt, während rechts im Hintergrunde ein Felsen mit einer Höhle wahrzunehmen ist[7]). Andere Bildwerke deuten die Dekoration nur an, so Abb. 904 ein Haus durch eine Säule, das Alkmenebild das zweite Stockwerk eines Hauses lediglich durch ein Fenster[8]).

Scenen aus der alten Komödie finden sich, wie schon bemerkt, namentlich auf Vasen unteritalischen Fundorts dargestellt; dahin gehören auch die vier



903 Possenspiel; der Kentaur Chiron? (Zu Seite 821.)

[4]) Wieseler, Das Satyrspiel S. 115 f. 143.

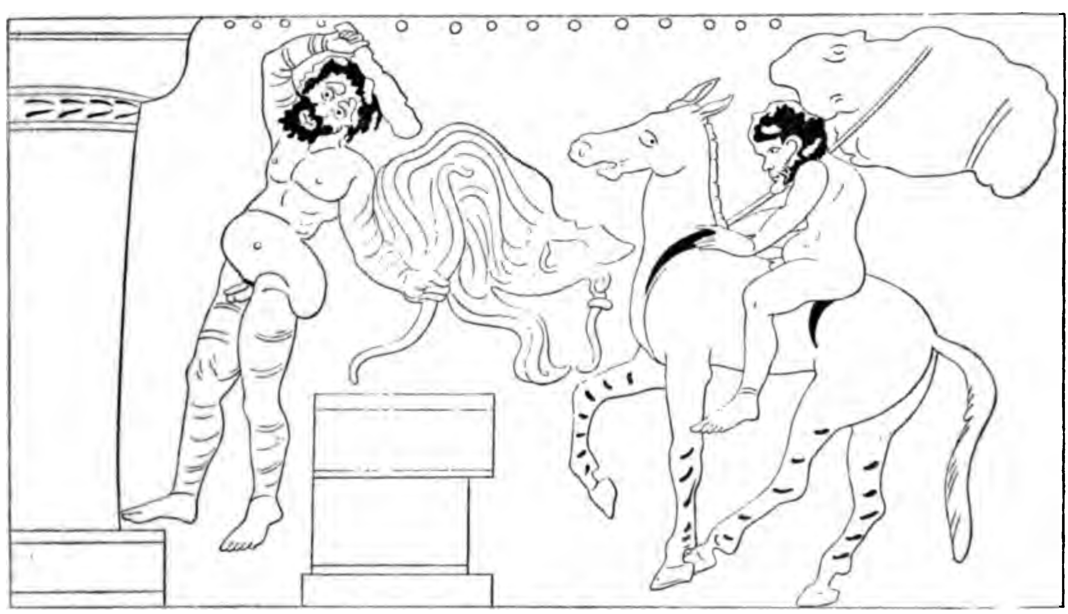
[5]) Wieseler, Das Satyrspiel S. 184 ff.; Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 58b zu Taf. IX, 11; A. Müller im Philol. XXXV, 353.

[6]) Wieseler, Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 31b.

[7]) Wieseler a. a. O. S. 61a.

[8]) Ἐν δὲ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοί τι κατοπτεύουσιν, ἢ γρᾴδια ἢ γύναια καταβλέπει. Poll. IV, 130.

im Vorhergehenden erwähnten Abbildungen, welche sämtlich Travestien mythischer Persönlichkeiten bieten. Über das Alkmenebild vgl. den Art. »Alkmene« S. 48 f. und Suppl. 1. — Abb. 902, nach Mon. dell' Inst. IV, 12 reproduziert[9]), zeigt den Herakles, welcher seine Keule zur Seite gesetzt hat und sich in derber Weise an eine Frau (wahrscheinlich Auge, Tochter des arkadischen Königs Aleos) macht, die sich jedoch gegen seine Liebesbewerbungen sträubt[10]). Die beiden anderen Figuren bilden, wie uns scheint, die Dienerschaft der Frauensperson; sie fürchten sich offenbar vor Herakles und wagen nicht ihrer Herrin welcher er sich Heilung suchend gewandt hat, in der Nähe der Nymphenhöhle (welche samt zwei Nymphen [NV Al] im Hintergrunde sichtbar ist) angelangt. Er ist, wie das weifse Kopf- und Barthaar zeigt, als Greis und zwar, was aus seiner Haltung hervorgeht, als ein infolge seiner Krankheit höchst hinfälliger, aufgefafst. Erschöpft, wie er ist, wird er von seinem Xanthias mit Hilfe eines ebenfalls weifshaarigen und weifsbartigen Mannes (vielleicht auch eines Kentauren?) zunächst in eine Baulichkeit gebracht, unter deren schirmendem Dache er einstweilen der Ruhe pflegen und sich erholen kann. Die



904 Aristophanes' Frösche, erste Scene.

beizustehen. In der weiblichen dieser beiden Figuren, welche den Eindruck der Bejahrtheit macht und kurze Haare aufweist, darf man vielleicht die greise Amme der Frauensperson erkennen. Ihre Maske, an der Zähne sichtbar sind, erinnert an das οἰκουρὸν γρᾴδιον der neuen Komödie bei Pollux IV, 151[11]). — Abb. 903 (nach Lenormant und de Witte, Él. céramogr. 2, 94) erklären wir mit Wieseler[12]) wie folgt: Der Kentaur Cheiron (ΧΙΡΩΝ), durch das Gift der Lernäischen Hydra dem Tode nahe, ist, von seinem Sklaven Xanthias (... ΘΙΑΣ) begleitet, in der Gegend, nach zumeist nach rechts befindliche Person läfst sich nicht mit Sicherheit bestimmen. — Von besonderem Interesse ist Abb. 904 (nach Arch. Ztg. 1849 Taf. III, 1), welche die erste Scene aus den Fröschen des Aristophanes vorführt. Wir erblicken den Dionysos verkleidet als Herakles, wie er vor des letzteren Hause angekommen das Obergewand hinter sich geschleudert hat, den Bogen dagegen noch mit der Linken festhält und nun in mächtigem Sprung[13]) zu einem gewaltigen Keulenschlage gegen des Herakles Hausthüre ausholt. Hinter ihm steht der gewöhnlich vor einem Hause befindliche Altar. Bei diesem hält hoch zu Esel des Dionysos bequemer Diener Xanthias, der auf seinem Rücken vermittelst einer Gabelstütze das Gepäck trägt. Es ist der Moment dargestellt, wo Dionysos zu Xanthias spricht: »Herunter, Schlingel! denn wir sind an des Hauses Thür nun

[9]) Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. III, 18.

[10]) Wieseler a. a. O. S. 32 b.

[11]) Τὸ δὲ οἰκουρὸν γρᾴδιον σιμόν· ἐν ἑκατέρᾳ τῇ σιαγόνι ἀνὰ δύο ἔχει γομφίους. Die typischen Masken der alten und neuen Komödie waren wohl kaum verschieden.

[12]) a. a. O. S. 61 a.

[13]) ὡς κενταυρικῶς ἐνήλαθ' ὅστις V. 38 f.

angekommen, wo ich mich hin zu allererst | zu wenden hatte« (V. 35 ff.). Er pocht sodann an und schreit ins Haus hinein. Das Kostüm des Dionysos auf unserem Bilde entspricht jedoch nicht dem bei Aristophanes V. 46 f. vorgeschriebenen[14]).

Die neue attische Komödie konzentrierte sich in fortschreitender Entwickelung schliefslich fast ganz und gar auf die Vorführung des gewöhnlichen Privatlebens und der für dasselbe charakteristischen Figuren. Sie ist daher dem modernen bürgerlichen Lustspiel oder Schauspiel zu vergleichen und erfuhr ihre Blütezeit in der Epoche Alexanders d. Gr. und der Diadochen, in welcher auch ihr trefflichster Vertreter Menandros (342—291 v. Chr.) lebte. Die Charaktere der neuen Komödie sind nicht individuell gehalten, sondern mehr oder minder chargierte Typen für bestimmte Klassen der Gesellschaft. Die hauptsächlichsten derselben sind: der polternde und der gutmütige Vater, der wackere und der leichtsinnige Sohn, der prahlerische, aber bornierte und feige Soldat, der gefräfsige Schmarotzer (Parasit), der schurkische Kuppler, der verschmitzte Sklave, die alte Kupplerin und die habsüchtige Hetäre[15]).

Alle diese Typen finden sich unter den Masken, welche der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebende Grammatiker Pollux in seinem Onomastikon (IV, 143—154) als der neuen Komödie angehörig aufzählt und beschreibt. Aber auch auf den Bildwerken lassen sie sich nachweisen. Wie die letzteren zeigen und die schriftliche Überlieferung bestätigt, machen diese Masken namentlich durch die Gestaltung der Augenbraunen und die Verzerrung des Mundes den Eindruck von Karikaturen[16]). So stellt die unter Abb. 905a (en face) und 905b (en profil) nach Mon. dell' Inst. vol. XI tav. d'agg. J wiedergegebene Terrakottamaske, welche 1879 in einem Grabe zu Vulci gefunden wurde, den ἡγεμὼν πρεσβύτης, d. i. den polternden Vater, dar[17]). Sie zeigt dunkelrote Gesichtsfarbe, Bart und zusammengezogene Stirne mit zwei Falten; die Nase, welche sehr grofse Löcher hat, ist stumpf (ἐπίγρυπος) und knollenartig gebildet. Die linke Augenbraue ist gesenkt, die rechte hochgeschwungen. Hierdurch erhält die linke Hälfte des Gesichts einen gutmütigen, die rechte einen zornigen Ausdruck. Dies war ein Ersatz für Mimik, und der Schauspieler, welcher jene Maske trug, wendete dem Publikum jedesmal diejenige Seite derselben zu, welche zu dem, was er vortrug, pafste[18]). Über der Stirne bemerken wir an unserer Maske einen Kranz von künstlichen Haaren (στεφάνη τριχῶν), in welchen (himmelblaue) Binden nebst boutonartigen Gegenständen eingeflochten sind; auch der hinter diesem Kranze befindliche Teil der Maske ist mit Haaren bedeckt. — Um von der Mannigfaltigkeit der komischen Masken, die innerhalb jeder einzelnen Kategorie vorhanden war[19]), eine Andeutung zu geben, haben wir unter Abb. 906 (nach Mon. dell' Inst. vol. XI tav. XXXII, 1) noch eine Maske beigefügt, welche in gleichem Jahre und an demselben Orte wie die zuvor erwähnte gefunden wurde. Sie stellt den Ἑρμώνιος γέρων vor[20]). Ihre Gesichtsfarbe ist

---

[14]) Aus diesem Grunde hält Dierks, von dessen Aufsatz über das Kostüm der griechischen Schauspieler in der alten Komödie (Arch. Ztg. 1885 S. 31 ff.) wir noch während der Korrektur unserer Druckbogen Kenntnis nehmen konnten, die direkte Beziehung unserer Abbildung (die sich auch bei Wieseler a. a. O. Suppl. Taf. A 25 findet) auf die Komödie des Aristophanes für nicht berechtigt: er führt vielmehr sie, wie auch die übrigen unteritalischen Vasenbilder, welche scenische Darstellungen enthalten, auf die sog. Hilarotragödie zurück. Die Hilarotragödie gehört der Komödie der Italioten an, deren Hauptsitz Tarent war. Ihr bedeutendster Vertreter war der Tarentiner Rhinthon (325—285 v. Chr.), nach welchem sie auch Rhinthonike benannt wurde: sie bietet Travestien mythischer Personen und Vorgänge (s. Bernhardy, Grdr. d. griech. Litt. II³, 2, S. 535 ff.) und er scheint als eine Weiterbildung der alten Phallophorenkomödie, worauf ihr dritter Name Phlyakographia insoferne hinweist, als nach Athen. XIV, 15 f. Phlyakes die italische Bezeichnung für die Phallophoren war. Die Hilarotragödie hatte nach Dierks inhaltlich Berührungspunkte mit der altattischen Komödie, ja sie entlehnte sogar Scenen aus derselben. Darum gibt auch Dierks zu, dafs die Kleidung der Hilarotragöden zur Rekonstruktion des Kostüms der alten attischen Komödie benutzt werden könne.

[15]) Vgl. auch S. 829.

[16]) Ὁρῶμεν γοῦν τὰ προσωπεῖα τῆς Μενάνδρου κωμῳδίας τὰς ὀφρῦς ὁποίας ἔχει καὶ ὅπως ἐξεστραμμένον τὸ στόμα καὶ οὐδὲ κατ' ἀνθρώπων φύσιν. Platonios de diff. com. (s. f.).

[17]) S. auch E. Maass in Ann. dell' Inst. 1881 p. 156 ff.

[18]) Ὁ δὲ ἡγεμὼν πρεσβύτης (d. i. der erste Alte in dem Sinne, wie man noch jetzt sagt: der erste Liebhaber) στεφάνην τριχῶν περὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει, ἐπίγρυπος, πλατυπρόσωπος, τὴν ὀφρὺν ἀνατέταται τὴν δεξιάν. Poll. IV, 144. — *Pater* (= πρεσβύτης Poll. l. l.) *ille, cuius praecipuae partes sunt* (= ἡγεμὼν Poll. l. l.), *quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat.* Quintil. inst. orat. XI, 3, 74.

[19]) Pollux zählt (IV, 143—145) nicht weniger als neun πρόσωπα γερόντων auf.

[20]) D. h. ein (sonst weiter nicht bekannter) Dichter oder Schauspieler, Namens Hermon, hat sie geschaffen: Ἑρμώνεια πρόσωπα οὕτω καλούμενα ἀπὸ Ἕρμωνος τοῦ πρῶτον εἰκονίσαντος. Etym. M. p. 376, 48. — Aufserdem s. E. Maass a. a. O.



905 Polternder Vater. (Zu Seite 822.)

906 Zorniger Alter. (Zu Seite 822.)

907 Schmarotzer. (Zu Seite 824.)

Charaktermasken der neueren attischen Komödie.

ebenfalls dunkelrot, aber um die Augen herum bläulich. Der Schädel ist kahl; auf der Stirne zeigen sich zwei Falten. Die mit ziemlich grofsen Löchern versehene Nase ist kurz und gebogen, unter dem Kinn sind Spuren von Bart sichtbar. Die Augenbraunen sind beide hochgeschwungen und hierdurch, sowie durch das Aufreifsen der Augen und des Mundes erscheint der Gesichtsausdruck wütend[21]).

Von ganz besonderem Interesse ist die unter Abb. 907a u. b (nach Mon. dell' Inst. vol. XI tav. XVIII, 3; s. hierüber B. Arnold in Annal. dell' Inst. 1880 p. 74 f.) gebrachte Terrakottamaske. Sie wurde in einem Grabe zu Corneto gefunden und stellt offenbar einen Parasiten vor. Das Haupt ist vollkommen kahl, die Stirne glatt, die Augen schielen, die Nase ist gebogen, der Mund breit und offen, das Kinn bartlos, die Ohren sind zum Zeichen, dafs der Parasit alles, insbesondere Ohrfeigen, geduldig hinnimmt, zerschlagen, der Ausdruck des Gesichtes zeigt sinnliches Wohlbehagen[22]).

Von den Sklavenmasken sei erwähnt der ἡγεμὼν θεράπων, welcher dem ἡγεμὼν πρεσβύτης entspricht und in der unter Abb. 908, nach Mus. Borb. vol. VII tav. XLIV, 2 reproduzierten Terrakottamaske zu erkennen ist[23]). Die Maske zeigt über der Stirne einen Wulst von gedrehten (künstlichen) Haaren, der auch noch an den Schläfen herabgeht (die sog. σπεῖρα τριχῶν); hinter diesem Wulst setzt sich das (künstliche) Haar noch weiter über die Maske fort. Die Stirne ist in Falten zusammengezogen, die Augen schielen, die Brauen sind hochgeschwungen, die Nase ist breitgedrückt, der geöffnete Mund von einem Vollbart umrahmt[24]).

Von den Weibertypen vermögen wir auf Abb. 909 zunächst den der Kupplerin oder Hetärenmutter (μαστροποὶ ἢ μητέρες ἑταιρῶν), und zwar in der Figur zumeist rechts vom Beschauer zu erkennen. Pollux führt zwar diese Kategorie mit dem eigentlichen Namen in seinem Verzeichnis der komischen Masken nicht an, doch ist die σπαρτοπόλιος λεκτική, d. i. die Frauensperson mit melierten Haaren und geläufigem Mundwerk, welche aufserdem noch als eine passierte Hetäre bezeichnet wird[25]), wohl identisch mit ihr. Auch auf unserem Bilde erscheint die Kupplerin als ältliches Weib; ihre Gesichtszüge sind, teils um ihren früheren Lebenswandel, teils um ihr gegenwärtiges Gewerbe zu charakterisieren, abstofsend, ja entstellt, wie denn auch die Maske des Kupplers möglichst häfslich gebildet war. — Die Figur vor der Kupplerin ist offenbar eine Hetäre; da ihr Haar, wie es





908 Verschmitzter Diener.





909 Diener, Dirne und Kupplerin. (Zu Seite 828.)

[21]) Ὁ δὲ Ἑρμώνιος ἀναφαλαντίας, εὐπώγων, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, τὸ βλέμμα δριμύς. Poll. IV, 144.

[22]) Κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαίστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς· τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὦτα, καὶ φαιδρότερός ἐστιν. Poll. IV, 148.

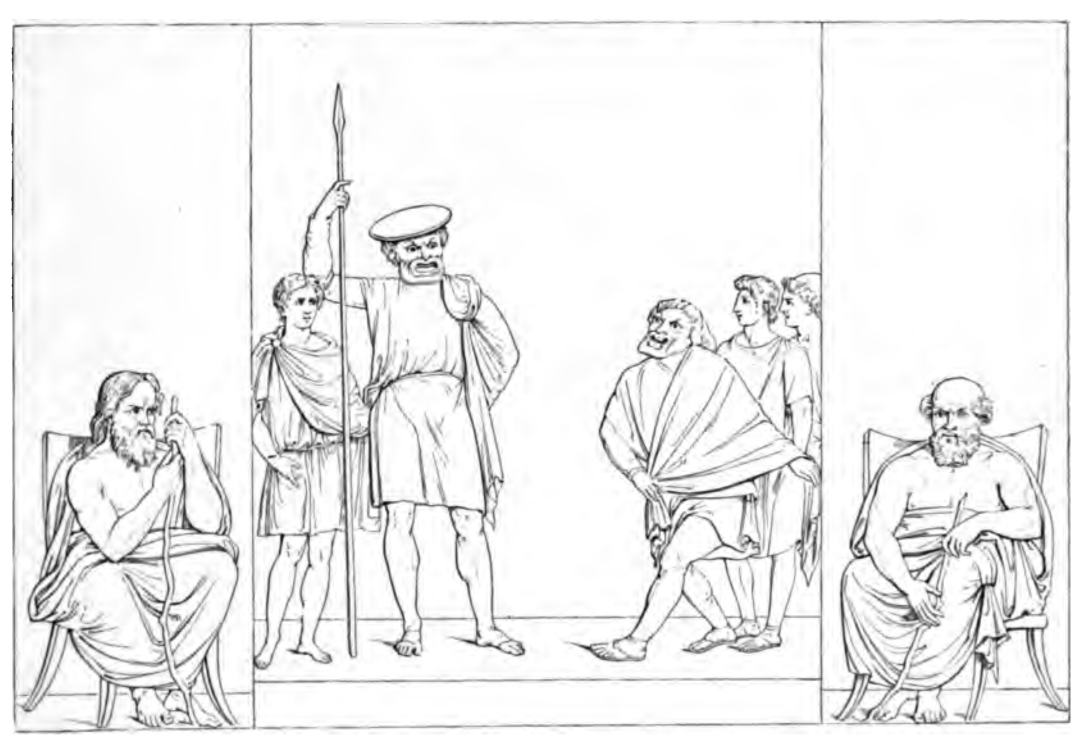
[23]) Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. V, 40 u. S. 44 b.

[24]) Ὁ δὲ ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέτακε τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον, τοιοῦτος ἐν τοῖς δούλοις οἷος ἐν τοῖς ἐλευθέροις πρεσβύτης ἡγεμών. Poll. IV, 149.

[25]) Ἡ δὲ σπαρτοπόλιος λεκτικὴ δηλοῖ τῷ ὀνόματι τὴν ἰδέαν, μηνύει δὲ ἑταίραν πεπαυμένην τῆς τέχνης. Poll. IV, 153.

scheint, in ein (mit Bändern durchwundenes) Geflecht auf dem Wirbel (das sog. λαμπάδιον) endigt, so möchten wir an das λαμπάδιον des Pollux[26]) denken.

Die Gewandung der neuen Komödie entspricht im allgemeinen derjenigen des gewöhnlichen Lebens. Die freien Männer und Jünglinge besseren Standes trugen den mit zwei langen, bis zum Handgelenk reichenden Ärmeln versehenen Leibrock (χιτὼν χειριδωτός[27]), der um die Taille gegürtet und unter Umständen, wie z. B. bei dem Soldaten auf Abb. 910, hochgeschürzt ist. Zu dem Leibrock tritt ein Mantel (ἱμάτιον), der auf den Denkmälern bei den angesehensten männlichen Personen, d. h. den Greisen oder bejahrten Männern, mit Fransen versehen (vgl. Abb. 911 u. 912 [Taf. XVII]) und nach Abb. 912 von weifser Farbe ist[28]). Dieser Mantel ist, wie Abb. 911 u. 912 (Taf. XVII) zeigen, zunächst über die linke Schulter drapiert und fällt sodann von der Taille an über den Leibrock herunter, dessen untere Partie er auf Abb. 911 ganz, auf Abb. 912 (Taf. XVII) teilweise verdeckt. Auch seine Länge ist auf den Bildwerken eine verschiedene; auf Abb. 911 geht er über die Waden herab, während er auf Abb. 912 (Taf. XVII) nur bis auf die Kniee reicht[29]). Eine besondere Art von Mantel war die Chlamys, die Tracht der Jünglinge und Soldaten; sie war dunkelpurpurfarbig (violett, s. S. 828 zu Abb. 910) und ist daher wohl auch bei Poll. IV, 119 um so mehr gemeint, als φοινικίς speziell ein Kriegskleid bezeichnet[30]). Näheres über dieselbe unter »Chlamys« S. 383. — Die Chlamys bemerken wir denn in der That bei dem Soldaten auf Abb. 910.



910 Kriegsheld und Schmarotzer. (Zu Seite 828.)

Die gewöhnlichen Leute, namentlich aber die Sklaven, trugen auch in der neueren attischen Komödie den kurzen einärmeligen, um die Hüften gegürteten Chiton (ἐξωμίς), dessen linke Seite offen ist, während die rechte einen Ärmel hat[31]). Dieser

[26]) Τὸ δὲ λαμπάδιον ἰδέα τριχῶν πλέγματός ἐστιν εἰς ὀξὺ ἀπολήγοντος, ἀφ' οὗ καὶ κέκληται. Poll. IV, 154.

[27]) Ἀμφιμάσχαλος χιτὼν χειριδωτὸς ἐλευθέρων, ὡς Πλάτων, δύο χειρίδας ἔχων, ἃς μασχάλας ἔτι καὶ νῦν λέγουσιν. Hesych. — Siehe auch Art. »Chiton« S. 380 b

[28]) Wieseler, Das Satyrspiel S. 112 f. — Γερόντων δὲ φόρημα ἱμάτιον. Poll. IV, 119. (Die Bezeichnung der Farbe ist hier offenbar ausgefallen.)

[29]) Vgl. auch Art. »Himation«.

[30]) Φοινικὶς ἢ μελαμπόρφυρον ἱμάτιον φόρημα νεωτέρων. Poll. IV, 119.

[31]) Ἑτερομάσχαλος· χιτὼν δουλικὸς ἐργατικός· ἀπὸ (τοῦ) τὴν ἑτέραν μασχάλην ἔχειν ἐρραμμένην. Hesych. — Darnach ist Poll. IV, 118: κωμικὴ δὲ ἐσθὴς ἐξωμίς· ἔστι δὲ χιτὼν λευκὸς ἄσημος, κατὰ τὴν ἀρι-

Chiton ist nach Pollux weifs; so ist in der That der Chiton der männlichen Person auf Abb. 909, in der wir einen Sklaven zu erkennen haben (s. Wieseler, Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 85a). Die linke Seite des Chitons ward durch ein über der Schulter fest angeknotetes oder angenähtes Mäntelchen[32]) verdeckt; ein solches findet sich bei der eben erwähnten Person. Dieses Mäntelchen war nach Pollux ebenfalls weifs und ist dies auch bei der zumeist rechts befindlichen Figur auf Abb. 912 (Taf. XVII) der Fall. Der Chiton der letzteren Figur dagegen ist grün. Mit Rücksicht auf noch andre Denkmäler und Schriftquellen wird man daher wohl annehmen müssen, dafs Pollux bei jener seiner Angabe über die Farbe der beiden Gewandstücke bestimmte Fälle, wie öfter, verallgemeinert hat. In der weiblichen Kleidung war für bejahrte Frauen die hochgelbe oder himmelblaue, dagegen für junge Frauen und für Priesterinnen die weifse, für erstere auch die hellgelbe Farbe charakteristisch.

Als Fufsbekleidung der neuen Komödie sehen wir auf den Bildwerken Schuhe, die den ganzen Fufs bedecken und bis an die Knöchel reichen (s. Abb. 909), und Halbschuhe, welche den vorderen Teil des Fufses samt den Zehen freilassen (s. Abb. 910. 911. 912 [Taf. XVII]). Die Farbe der ersteren ist auf Abb. 909, nach Wieseler (Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 85a) gelb, bezw. rot, während die Halbschuhe auf Abb. 912 (Taf. XVII) grau sind[33]). Die Beine erscheinen auf den Monumenten bisweilen nackt (so z. B. Abb. 912 [Taf. XVII]), zumeist aber mit Anaxyriden angethan: auf der Bühne war das letztere wohl immer der Fall und wurde Nacktheit durch fleischfarbige Anaxyriden dargestellt[34]).

Seinen Abschlufs erhielt das komische Kostüm durch entsprechende Kopfbedeckungen und Attribute: der Soldat trug den überhaupt stets zur Chlamys gehörigen Hut (πέτασος) und die Lanze (s. Abb. 910), der Alte den Krummstab (καμπύλη[35]) (s. Abb. 911); bei den weiblichen Personen finden sich Hauben und Binden.

So können denn nach den Mitteilungen des Pollux und nach Denkmälern u. a. folgende Kostümbilder zusammengestellt werden.

Der erste Alte (ἡγεμὼν πρεσβύτης), der die erste Vater- oder Hausherrnrolle spielt, trug die oben S. 822 beschriebene geteilte Maske. Er war mit dem langärmeligen (weifsen?) Leibrock und mit dem weifsen Fransenmantel angethan; in der Linken führte er den Krummstab. Man hat sich denselben mithin im allgemeinen so vorzustellen wie Figur 2 (von links her) auf Abb. 911; nur scheint hier die Maske eine andere zu sein.

Des Kupplers (πορνοβοσκός) Maske weist eine angehende oder vollendete Glatze auf, zusammengezogene Augenbrauen und ein wenig gefletschte Zähne (s. auch S. 824). Sein Kostüm besteht aus einem gefärbten Leibrock und einem bunten Umwurf; dazu trägt er einen geraden Stab (ἄρεσκος)[36]).

Von den jungen Männern führen wir den Soldaten (ἐπίσειστος) vor. Seine Maske zeigt dunklen Teint und dunkles über die Stirne herabhängendes Haar[37]). Sein Haupt ist mit dem (nach Abb. 910 weifsen) Petasos bedeckt, über dem hochgeschürzten weifsen Chiton ist an der linken Schulter die violette Chlamys befestigt, die rechte Hand führt die Lanze (s. Abb. 910).

Der Parasit, dessen Maske S. 824 geschildert ist, trägt gewöhnlich Kleidung von schwarzer oder brauner Farbe; als Attribute führt er Striegel (στλεγγίς) und Salbfläschchen (λήκυθος)[38]).

An des jungen Landmanns (ἄγροικος) Maske ist das Haar in Form der sog. Stephane (s. oben S. 822) angebracht, die Nase aufgestülpt, der Mund breit, der Teint dunkelrot. Er trägt einen Lederkittel (διφθέρα), sowie Ranzen und Stab[39]).

Von den weiblichen Figuren wollen wir zunächst unter Zugrundelegung von Abb. 909 die Kupplerin oder Hetärenmutter vorführen. Über ihre Maske s. S. 824. Sie trägt hellgrünen Chiton, einen ziegel-

---

στερὰν πλευρὰν ῥαφὴν οὐκ ἔχων, ἄγναπτος zu beschränken.

[32]) Τῇ δὲ τῶν δούλων ἐξωμίδι καὶ ἱματίδιόν τι πρόσκειται λευκόν, ὃ ἐγκόμβωμα λέγεται ἢ ἐπίρραμμα (sic Kühnius). Poll. IV, 119.

[33]) Pollux hat für die Fufstracht der Komödie nur den Ausdruck ἐμβάται: ἐμβάται δὲ ὄνομα τοῖς κωμικοῖς ὑποδήμασιν VII, 91; vgl. IV, 115. — Gewöhnlicher wird dafür ἐμβάδες gesagt; s. die Schriftstellen bei Schneider, Das Att. Theaterw. Anm. 173 S. 162. — Über die ganze Frage Wieseler, Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 77.

[34]) Siehe unter ›Chor‹ S. 390 b.

[35]) Poll. IV, 119.

[36]) Ὁ δὲ πορνοβοσκὸς τἆλλα μὲν ἔοικε τῷ Λυκομηδείῳ, τὰ δὲ χείλη ὑποσέσηρε καὶ συνάγει τὰς ὀφρῦς καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶν ἢ φαλακρός. Poll. IV, 145. — πορνοβοσκοὶ δὲ χιτῶνι βαπτῷ καὶ ἀνθινῷ περιβολαίῳ ἤσθηνται, ῥάβδον εὐθεῖαν φέροντες· ἄρεσκος καλεῖται ἡ ῥάβδος. Poll. IV, 120.

[37]) Τῷ δ' ἐπισείστῳ στρατιώτῃ ὄντι καὶ ἀλαζόνι, καὶ τὴν χροιὰν μέλανι καὶ τὴν κόμην, ἐπισείονται αἱ τρίχες. Poll. IV, 147.

[38]) Οἱ δὲ παράσιτοι (ἐσθῆτι ἐχρῶντο) μελαίνῃ ἢ φαιᾷ . . . τοῖς δὲ παρασίτοις πρόσεστι καὶ στλεγγὶς καὶ λήκυθος. Poll. IV, 119 f.

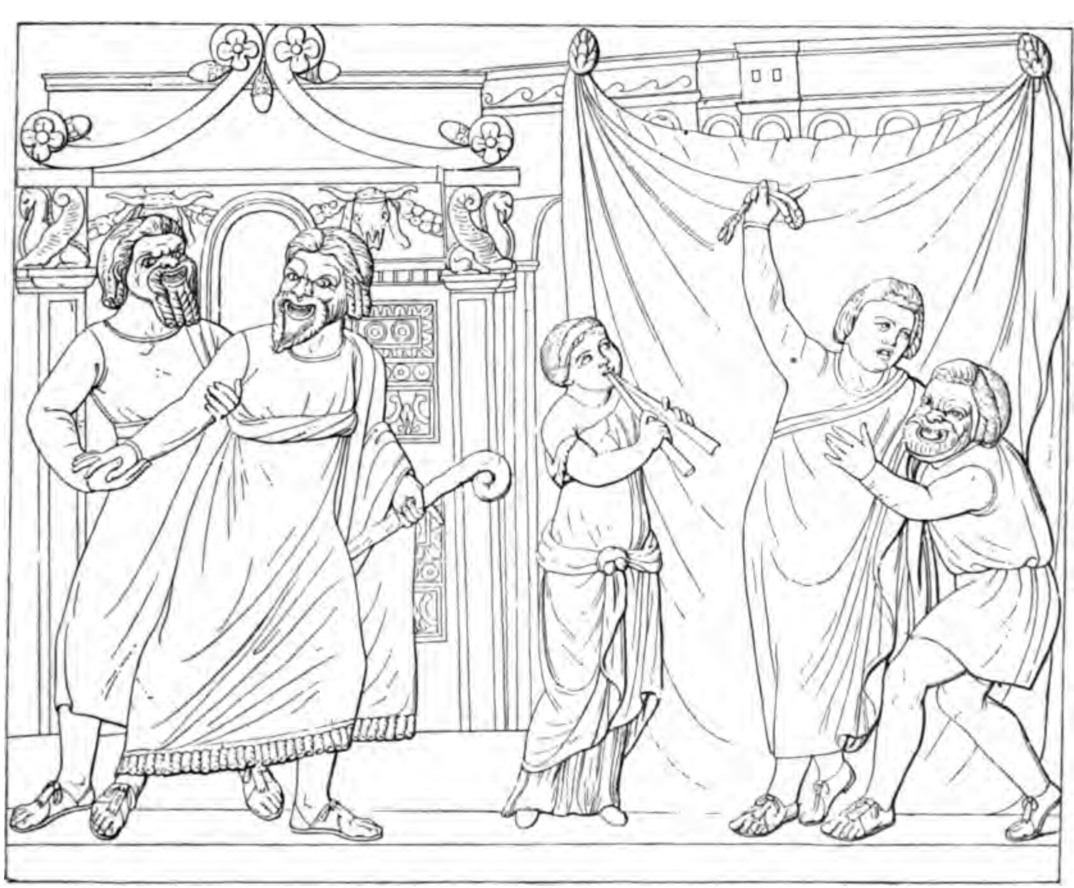
[39]) Τῷ δὲ ἀγροίκῳ τὸ μὲν χρῶμα μελαίνεται, τὰ δὲ χείλη πλατέα καὶ ἡ ῥὶς σιμή, καὶ στεφάνη τριχῶν. Poll. IV, 147. — πήρα βακτηρία διφθέρα ἐπὶ τῶν ἀγροίκων . . . τοῖς ἀγροίκοις λαγωβόλον. Poll. IV, 119 f.

roten Mantel und rote Haube; ihre Schuhe sind gelb[40]).

Wir schliefsen mit der ἅβρα περίκουρος. Sie wird von Pollux als θεραπαινίδιον bezeichnet und entspricht daher der modernen Gestalt des Kammermädchens, der Zofe, der Soubrette. Ihre Maske zeigt ringsum kurz abgeschnittenes Haar, ihre Kleidung beschränkt sich auf einen tiefgegürteten weifsen Chiton[41]).

In der Dekoration der neuen Komödie machte, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, das Privathaus (ἡ οἰκία) den Mittelpunkt aus; es war mit einer nach innen sich öffnenden Thüre versehen und vor demselben stand gewöhnlich ein Altar. An dieses Haus schlofs sich das sog. κλίσιον an, ein Nebengebäude, welches als Stall, Remise und Gesindewohnung diente; es hatte aber keine eigentlichen Thorflügel, sondern lediglich hohe runde Thoröffnungen, die mit einem Vorhang (παραπέτασμα) bedeckt waren[42]). Ein solches Privathaus erblicken wir auf Abb. 911. Es ist, wie die antiken Privatgebäude überhaupt, sehr niedrig und hier nur einstöckig, dagegen aufsergewöhnlich reich verziert; rechts daneben ist das κλίσιον mit dem παραπέτασμα[43]).

Scenen aus Stücken, die der neuen attischen Komödie angehören, finden sich auf den uns erhaltenen Kunstdenkmälern ziemlich häufig; so auch auf den Abb. 910. 911. 909 u. 912 (Taf. XVII), für welche wir noch eine kurze Erklärung beifügen



911 Der erzürnte Hausherr. (Zu Seite 828.)

40) Wieseler a. a. O. S. 85 a.

41) Ἡ δὲ ἅβρα περίκουρος θεραπαινίδιόν ἐστι περικεκαρμένον, χιτῶνι μόνῳ ὑπεζωσμένῳ λευκῷ χρώμενον. Poll. IV, 154.

42) Τὸ δὲ κλίσιον ἐν κωμῳδίᾳ παράκειται παρὰ τὴν οἰκίαν, παραπετάσματι δηλούμενον. καὶ ἔστι μὲν σταθμὸς ὑποζυγίων, καὶ αἱ θύραι αὐτοῦ μείζους δοκοῦσι, καλούμεναι κλισιάδες, πρὸς τὸ καὶ τὰς ἁμάξας εἰσελαύνειν καὶ τὰ σκευοφόρα. ἐν δὲ Ἀντιφάνους Ἀκεστρίᾳ καὶ ἐργαστήριον γέγονεν. Poll. IV, 125. — Vgl. auch Wieseler a. a. O. S. 81.

43) Wieseler a. a. O. S. 82 b.

wollen, indem wir zugleich bemerken, dafs sich keine von ihnen auf ein bestimmtes Stück zurückführen läfst.

Abb. 910, ein pompejanisches Wandgemälde[44]), nach Mus. Borb. vol. IV tav. XVIII reproduziert, weist uns zwei Hauptschauspieler auf; der eine, rechts vom Beschauer, nach Helbig (Campan. Wandgem. S. 352, N. 1468) ein Parasit, richtet in verschmitzt unterwürfiger Haltung eine schmeichelnde Anrede an den anderen Hauptschauspieler, den militärischen Prahlhans (s. oben), der in gravitätischer Stellung mit selbstbewufster Miene zuhört. Die übrigen drei Personen, insgesamt Jünglinge, sind sog. κωφὰ πρόσωπα, d. h. Statisten, welche nichts zu reden haben; die hinter dem Soldaten stehende ist offenbar dessen Diener. — Die zu beiden Seiten des Hauptbildes sitzenden Männer sind die mit der Theaterpolizei betrauten Rhabduchen (s. unter Art. »Theatervorstellung«).

Auf Abb. 911, einem Marmorrelief in Neapel[45]), ebenfalls nach Mus. Borb. vol. IV tav. XXIV wiedergegeben, ist die Hauptperson der schon oben besprochene Alte oder Hausherr, welcher hochgradig erregt im Begriffe ist, auf die Person, welche diese Erregung, sei es aktiv oder passiv, hervorgerufen hat, loszuschreiten, daran aber von einem anderen älteren Manne gehindert wird. Als Ursache jener Erregung ist, wie der ausgestreckte linke Zeigefinger des Hausherrn andeutet, der Sklave zu betrachten, welcher sich gegen einen jungen Mann wehrt, von welchem er mit der Geifsel bedroht wird. Zwischen den beiden Gruppen steht ein unerwachsenes Mädchen, welches die Doppelflöte bläst. Man darf hieraus wohl schliefsen, dafs bei denjenigen Scenen der neuen Komödie, welche unter Flötengesang gesungen wurden, die flötenspielende Person auf der Bühne selbst und zwar etwas im Hintergrunde postiert war.

Abb. 909, ein wiederum aus Mus. Borb. vol. IV tav. XXXIII herübergenommenes Wandgemälde aus Herculanum[46]), führt uns rechts vom Beschauer eine Gruppe vor, welche aus zwei weiblichen Personen besteht; die jüngere und kleinere der letzteren ist eine Hetäre, die ältere und gröfsere eine Kupplerin oder Hetärenmutter. Die männliche Person links ist ein Sklave. Dieser Sklave, erläutert Wieseler, spendet der, ihrem Gesichtsausdruck nach zu urteilen, offenbar sehr einfältigen Hetäre über ihre äufseren Vorzüge mit zweideutigen Worten falsches Lob und macht dazu die den Neid beschwörende Geberde der Corna, während er zugleich das Gesicht abwendet und spöttisch lacht. Die beiden Weiber aber halten das Lob für aufrichtig; da indessen die jüngere ihr verständnisvolles Lachen darüber zu verbergen sucht und sich noch ziert, so wird sie von der älteren gemahnt und vorwärts geschoben.

Taf. XVII ist hauptsächlich deshalb beigegeben, weil sie das einzige Bildwerk war, das wir mit den Farben reproduzieren lassen konnten. Es ist entnommen der 2. Auflage von Emil Presuhns Pompeji (Leipzig, Weigel) Abt. IX Taf. IV. Das Original ist ein Wandgemälde in dem von Presuhn sog. »Patrizierhaus von 1879« und gehört nach Mau (Bull. dell' Inst. 1882 p. 23) dem dritten, d. i. dem hellenistischen Stil an. Der letztgenannte Gelehrte gab (a. a. O. p. 50) auch zuerst eine genauere Beschreibung des Bildes, der wir uns im folgenden anschliefsen. Gerade in der Mitte des Bildes ist ein würfelförmiges Postament, worauf ein toter Vogel liegt, in dessen Körper ein Pfeil oder ein Bratspiefs steckt. Rechts von diesem Postament steht, dessen obere Ecke verdeckend, ein Mann, der, wie schon die weite Öffnung seines Mundes andeutet, eine komische Maske trägt. An der letzteren tritt besonders die starke Glatze und der weifse Vollbart hervor; der Gesichtsausdruck ist ein höchst erzürnter. In dieser Stimmung wendet sich der Alte mit erregten Worten nach links gegen eine schöne junge Frau, die sich in geringer Entfernung von dem Postament befindet. Sie ist angethan mit einem langen grünen Chiton, der unten ringsherum einen violetten Saum hat[47]) und von einem gelben Mantel, der ebenfalls violett, aber nur ganz schmal eingefafst ist, verdeckt wird. Das Haupt der Frau, welche unmaskiert zu sein scheint, ist mit Blättern bekränzt, die zu beiden Seiten herabhängen. In den Händen hält sie einen Kranz. Sie blickt aus dem Bilde heraus und öffnet den Mund wie zum Sprechen vielleicht aber ist durch das letztere Moment doch die Maske angedeutet. Hinter dem Altar steht zur Rechten ein Mann, dessen komische Maske ebenfalls mit einem weifsen Vollbart versehen und von einem grünen Petasos bedeckt ist. Er steht unbeweglich mit geschlossenen Füfsen, die Rechte am Kinn, die Linke in den weifsen Mantel gehüllt, der seinen grünen Leibrock gröfstenteils verdeckt. Auch er scheint, aber in viel objektiverer Weise, sich mit der Frau zu beschäftigen. Eine Deutung des hier dargestellten Vorgangs vermögen auch wir nicht zu geben; nur möchten wir den mit dem Fransenmantel bekleideten Alten eben deswegen (s. S. 825) für eine vornehmere

[44]) Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. XI, 2 S. 82 f., der mit Recht an ein griechisches, nicht an ein römisches Drama denkt.

[45]) Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. XI, 1 S. 81 f.

[46]) Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. XI, 4 S. 84 f. Vgl. ferner Helbig, Camp. Wandgem. S. 354 N. 1472.

[47]) Dieser Chiton erinnert uns an Poll. IV, 120: ἐνίαις δὲ γυναιξὶ (in der Komödie) καὶ παράπηχυ καὶ συμμετρία, ὅπερ ἐστὶ χιτὼν ποδήρης, ἁλουργὴς κύκλῳ.



Fig. 912. Komödienscene, (zu Seite 828)



Persönlichkeit ansehen, als die Figur mit dem Hute. Presuhn scheint das Gemälde auf die Atellana zu beziehen.

b) Römische Komödie.

Hier ist in erster Linie zu sprechen von der *comoedia palliata*; nicht nur, weil diese unmittelbar auf die neue attische Komödie zurückgeht, sondern auch, weil sie vom künstlerischen und litterarischen Standpunkt aus in den Vordergrund tritt. Ihre Entstehung ist unter dem Einflusse der punischen Kriege, durch welche die Römer in Unteritalien und Sicilien mit griechischer Bildung in nachhaltige Berührung kamen, vor sich gegangen und knüpft sich an die Person des tarentinischen Kriegsgefangenen Andronikos, der nach Rom gekommen war und später nach seiner Freilassung Livius Andronicus hiefs. Er brachte zuerst und zwar vom Jahre 240 v. Chr. an zusammenhängende, nach griechischen Originalen bearbeitete Dramen, darunter auch Komödien, auf die römische Bühne. Als hervorragendste Dichter der *palliata* sind T. Maccius Plautus (ca. 254—184 v. Chr.) und P. Terentius (185—159 v. Chr.) allgemein bekannt. Die *palliatae* spielten in Griechenland und behandelten die Verhältnisse des griechischen Privatlebens[48]), im allgemeinen ganz nach Art der neuen attischen Komödie. So finden sich denn in der *palliata* auch die gleichen Charaktertypen, wie aus folgender Zusammenstellung zu ersehen ist[49]).

Palliata: (Quintil. inst. or. XI, 3. 74. 178)	νέα κωμῳδία: (Poll. IV, 143—154)
servi	τὰ δούλων πρόσωπα κωμικά
lenones	πορνοβοσκός
parasiti	παράσιτος, εἰκονικός, Σικελικός
rustici	ἄγροικοι
milites	ἐπίσειστος, ἐπίσειστος δεύτερος
meretriculae	ἑταιρικὸν τέλειον, ἑταιρίδιον ὡραῖον, διάχρυσος ἑταίρα, διάμιτρος ἑταίρα
ancillae	ἅβρα περίκουρος, θεραπαινίδιον παράψηστον
senes austeri	πάππος δεύτερος
senes mites	πάππος πρῶτος
iuvenes severi	πάγχρηστος νεανίσκος, μέλας νεανίσκος, οὖλος νεανίσκος
iuvenes luxuriosi	ἁπαλὸς (νεανίσκος)
matronae	λεκτική (?), οὔλη (?)
graves anus	γρᾴδιον ἰσχνόν, γραῦς παχεῖα, γρᾴδιον οἰκουρόν
pater, cuius praecipuae partes sunt	πρεσβύτης ἡγεμών

Dafs die Schauspieler der *palliata* auch **Masken** trugen, ist bekannt; doch war dies erst in der Zeit nach Terenz gestattet[50]). Dieselben waren jedenfalls nach dem Muster der griechischen gefertigt.

Auch die **Kleidung** in der *pallatia* entsprach samt den dazu gehörigen Attributen derjenigen der neuen attischen Komödie[51]). Als dasjenige Gewandstück aber, welches die auftretenden Personen ganz besonders als Griechen charakterisierte, wurde das Himation betrachtet und nach demselben, für das die Römer die Bezeichnung *pallium* hatten, die ganze Dramengattung benannt[52]). Nach Mitteilung des römischen Grammatikers Aelius Donatus, der im 4. Jahrh. n. Chr. lebte, war in der *palliata* die Gewandung der Greise weifs, die der jungen Männer verschiedenfarbig. Weifs war auch die Farbe der Freude, rot die des Reichtums, schwärzlich die der Armut. Die Betrübten kennzeichnet vernachlässigte Kleidung, den Soldaten die Chlamys, den Parasiten das zusammengedrehte, den Kuppler das buntfarbige Pallium. Für die Sklaven war die Kürze der Gewandung, für die Hetären ein gelbes Mäntelchen charakteristisch. Die nicht zu den Hetären gehörigen Mädchen aber trugen ausländische Kleidung, offenbar, weil sie als Fremde hingestellt werden sollten[53]). Die Fufsbekleidung war ein den Fufs vollständig bedeckender, bis an die Knöchel reichender Schuh, *soccus*[54]) genannt.

---

[48]) *In comoedia graeci ritus inducuntur personaeque graecae.* Diomed. G. L. 1, 490 (Keil).

[49]) B. Arnold, Über antike Theatermasken in Verh. d. 29. Philol.-Vers. 1874 S. 34 f. — A. Spengel, Über d. lat. Komödie (akad. Festrede), München 1878.

[50]) Siehe B. Arnold a. a. O. S. 19 f. und L. Friedländer in Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Altert. (1878) VI, 524 f.; Teuffel, Gesch. d. röm. Litt. (4. Aufl.) von Schwabe 1882 S. 27[13].

[51]) Detail bei Wieseler a. a. O. S. 70 b. 71 f.

[52]) *Graecas fabulas ab habitu palliatas Varro ait nominari.* Diomed. G. L 1, 489 (Keil).

[53]) *Comicis senibus candidus vestitus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur; adulescentibus discolor attribuitur. servi comici amictu exiguo teguntur paupertatis antiquae gratia vel quo expeditiores agant. parasiti cum intortis palliis veniunt. laeto vestitus candidus. aerumnoso obsoletus. purpureus diviti. pauperi phoenicius datur. militi chlamys, puellae habitus peregrinus inducitur. leno pallio colore vario utitur; meretricibus autem ricinium luteum datur.* Donati comm. de com. p. 11 f. (Reifferscheid). Über das ricinium s. auch Anm. 64.

[54]) *Comici cum soccis (sc. proscaenium introibant).* Diomed. G. L., 1, 490 (Keil).

Doch kommen auf Denkmälern auch die S. 826 erwähnten Halbschuhe sowie Sandalen vor. Die Beine erscheinen auf Monumenten, so auf Abb. 915 u. 916, mit Hosen (Anaxyriden) angethan.

Ein interessantes Kostümbild erhalten wir bei Plautus (mil. glor. IV, 4, 41 ff.) von einem Schiffspatron. Auf dem Kopf ein rostigbrauner Schlapphut, vor dem Gesicht ein wollener Lappen. Die Kleidung besteht in der durch einen Gürtel kurz geschürzten Exomis, welche die linke Seite bis zur



913 Scene aus Terentius (Eun. II, 1).

Brust frei läfst. Über der linken Schulter ist ein Mäntelchen befestigt, ebenfalls rostigbraun, »denn das ist Seemannscouleur«[55]).

Bei der Dekoration der *palliata* bildete ebenfalls gewöhnlich das Privathaus den Mittelpunkt; es war mit wirklich brauchbaren Fensteröffnungen und auch mit erkerartigen Ausladungen versehen[56]). Aufserdem waren auch noch Versatzstücke, z. B. Altäre[57]), auf der Bühne aufgestellt.

Bildwerke, die sich mit Bestimmtheit auf die *palliata* beziehen lassen, finden sich zunächst in den Miniaturen der Ambrosianischen und Vaticanischen Handschriften des Terentius, welche aus dem 8. oder 9. Jahrh. n. Chr. stammen und bei Wieseler (Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw. Taf. X) wiedergegeben sind. Obwohl sie nach weit älteren Originalen gefertigt sind und teilweise von genauerer Kenntnis des Altertums zeugen, verraten sie anderseits auch eine gewisse Unkunde und sind daher nur mit Vorsicht zu benutzen. Um jedoch einen Begriff von der Darstellungsweise dieser Miniaturen zu geben, haben wir zunächst Abb. 913 beigefügt[58]), welche aus der Vaticanischen Handschrift des Terentius stammt und die zwei ersten Verse der ersten Scene des zweiten Aktes aus dem Eunuchus des genannten Dichters illustriert. Die Überschrift lautet: *Phaedria adulescens. Parmeno servus.* Phädria ist ein junger

[55]) *Fácito uti veniás [ornatu] ornátus huc nauclérico. | caúsiam habeas férrugineam, cúlcitam ob oculos láneam: | pálliolum* (ἱματίδιον s. S. 83 und A. 32) *habeas férrugineum, nám is colos thalássicust: | id conexum in húmero laevo éxpapillato bráchio, | praécinctus, aliqui ádsimulato quási gubernatór sies.* O. Ribbecks Übersetzung dieser Verse (Alazon S. 168 f.) scheint mir nicht ganz richtig zu sein.

[56]) *Comicae (scaenae) . . . artificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione communium artificiorum rationibus.* Vitr. V, 6, 8.

[57]) Wieseler a. a. O. S. 66; B. Arnold, Das altröm. Theatergeb. S. 17.

[58]) Bei Wieseler a. a. O. Taf. X, 4.

Athener, Parmeno dessen Sklave. Die unten auf dem Bilde angebrachten Worte lauten: *Pha.* (d.i. Phaedria): *fac ita ut iussi; deducantur isti* (Wie gesagt, lafs ihr die beiden holen). *Par.* (d. i. Parmeno): *faciam* (Ich wills besorgen). Der in die Hetäre Thais verliebte Phädria trägt hiermit seinem Parmeno auf, der Genannten einen Eunuchen und eine Mohrin als für sie bestimmte Geschenke zuzuführen.

Abb. 914[59]) führt uns aus demselben Stück den Anfang der achten Scene des vierten Aktes vor. Der militärische Prahlhans Thraso bietet unter dem Beifall seines Parasiten Gnatho seine Sklaven auf, das Haus der Hetäre Thais, welche nebst dem Jüngling Chremes unser Bild nach rechts abschliefst, mit Sturm zu



914 Scene aus Terentius (Eun. IV, 8).



915 Schmarotzer. (Zu Seite 832.)



916 Stolzer Papa. (Zu Seite 832.)

59) Auch bei Wieseler a. a. O. Taf X, 5 und S. 65.

nehmen. Die übergeschriebenen Namen passen, bis auf die beiden letzten, nicht auf die betreffenden Figuren. Die erste Figur zumeist nach links ist vielmehr der Syrus, die darauffolgende der Sango mit dem Schwamm, mit dem er die Wunden auswaschen will, der dritte der Thraso, der aus Feigheit sich nach hinten gezogen hat, der vierte der Donax mit dem Hebebaum, der fünfte der Simalio mit einer Peitsche in der Linken (daher die Überschrift *LORARIus*), der sechste der Gnatho.

Weiterhin hat mit grofser Wahrscheinlichkeit Hertz die von ihm in der Arch. Ztg. 1873 auf Taf. 12 publizierten fünf Terrakottastatuetten von Schauspielern auf das römische Lustspiel, d. h. auf die *palliata*, bezogen. Wir reproduzieren hier von dieser Tafel die zweite und dritte Figur (Abb. 915 u. 916). Die erstere erklärt Hertz mit Recht für einen Parasiten und beschreibt (a. a. O. S. 119) dieselbe also: »Gesicht, Hände, Füfse dieses derben breitschulterigen Gesellen sind dunkelrot; unter den ziemlich schief gegen einander geneigten Glotzaugen (*oculi perversi*, s. Diom. G. L. 489, 11 K.) zeigt sich eine der ganzen Breite des Mundes entsprechende und dabei ziemlich platte Nase, eine wulstig inmitten der vollen beutelartig herabhängenden Backen sich mit ihnen um die Wette herabdehnende Unterlippe; der obere Teil des Gesichts ist von in der Mitte ziemlich tief in die Stirn glatt hineingestrichenen, um die Ohren sich wellenförmig stark aufbauschenden Haaren umsäumt; ein sehr kurzer, über die Schulter stramm gezogener Mantel läfst die dicken Arme und die noch dickeren, mit Hosen bekleideten Beine frei. Die herabhängende Linke vermag trotz sichtlicher Anstrengung kaum den mächtigen runden Laib eines Gebäcks festzuhalten, während die Rechte ein Fläschchen umspannt, das nach seinem geringen Umfang zu urteilen eher ein *liquamen* zur Würze des Mahls als Wein zu enthalten scheint. An seinem Gewande haben sich Reste weifser Farbe erhalten, der Schatten ist gelb, seine Füfse tragen Sandalen.« Das »Gebäck« ist nach unserer Ansicht das löffelartig ausgehöhlte Schabeisen (στλεγγίς, *strigilis*)[60] und das »Fläschchen« das Salbfläschchen (λήκυθος, *ampulla*), Attribute, welche dem Parasiten der *palliata* ebenso eigentümlich sind, wie dem der neuen attischen Komödie[61].

Ab. 916 zeigt auf hohem und festem Halse ein langgestrecktes (hellrot gefärbtes) bartloses Antlitz. Die Stirn ist hoch und kahl, nur an den Seiten fällt sehr spärliches Haar glatt gestrichen herab. Die Augen sind weit aufgerissen, die Nase ist grofs und stark nach unten gebogen, die breite Unterlippe hängt über das Kinn herab, die Backen sind voll, die Gestalt kurz und dick. Miene und Haltung dieses Mannes, der über einem kurzärmeligen Leibrock einen elegant drapierten Mantel und an den Füfsen Sandalen trägt, wollen und sollen vornehm sein, drücken aber vielmehr eitle Selbstgefälligkeit und patzigen Hochmut aus. Unsere Figur gehört jedenfalls zu den *senes* der *palliata*, und zwar zu den Männern mittleren Alters, welche unter jener Kategorie ja mitinbegriffen sind. Ihr Äufseres erinnert uns an den senex Lysimachus im Mercator des Plautus (III, 4, 54 f.), der als ein Mann von kleiner Statur mit dickem Bauch, auswärtsgebogenen Beinen und breiten Füfsen geschildert wird, dessen Kopf graue Haare, dunkle Augen, volle Backen und grofse Kinnladen aufweist. Dem Charakter nach erscheint sie, wie Hertz (a. a. O.) vermutet, als ein übermütiger Geldmann und immer noch etwas geckenhafter Vater, der glaubt, dafs geschehen müsse, was er befiehlt, und der dennoch schliefslich geprellt wird; als jugendlich thuender Vater tritt uns z. B. Demänetus in des Plautus Asinaria entgegen.


917 Mimus.

Neben der gräcisierenden *palliata* lief aber im römischen Lustspiel eine speziell italische Richtung. Dahin gehörten die *togata* i. e. S., der *mimus* und die *Atellana*.

Die *togata* i. e. S., auch *tabernaria*, das römische Nationallustspiel, findet sich unseres Wissens in der bildenden Kunst nicht vertreten, auf den Mimus aber ist Abb. 917 (nach Caylus Recueil d'Ant. vol. IV pl. 92, 3) bezogen worden. Der Mimus[62]), in Latium vermutlich uralt, führte in stark karikierter und äufserst obscöner Form Charakterbilder aus dem gemeinen Leben vor. Dem entsprechend war auch das Kostüm der Mitwirkenden. Sie traten stets ohne Masken auf und wurden daher die weiblichen Rollen von Frauen gespielt. An Stelle der Maske wurden die Gesichter grell geschminkt[63]) und auch mit den Kopfhaaren besondere Manipulationen vorgenommen (s. u.).

[60]) Siehe Abb. 251 bei Guhl u. Koner, Das Leben der Griechen u. Römer 4. Aufl. S. 266.

[61]) Siehe S. 84 und Anm. 38. — *Cynicum esse gente oportet parasitum probum, ampullam, strigilem . . . habeat.* Plaut. Pers. I, 3, 43.

[62]) Siehe L. Friedländer a. a. O. S. 527 ff. und Darstellungen aus d. Sittengesch. Roms II[5], 392 ff.

[63]) *Adsunt ridiculi vestitu et cultibus histriones, pigmentis multicoloribus Philistionis supellectilem* (das sind eben Mimen) *mentientes.* Apollon. epist. II, 2; s. Grysar, Der röm. Mimus in Sitzungsber. d. Wiener Akad. (1854) XII, 265.

Bezüglich der Kleidung war charakteristisch eine Art Harlekinstracht, d. i. ein aus bunten Lappen zusammengeflickter Rock, *centunculus*, dazu als Umwurf das sog. *ricinium* oder *recinium*, ein kurzes viereckiges Mäntelchen. Auch ein ungeheuerlicher roter Phallos gehörte mitunter zum Kostüm[64]). Die Fufsbekleidung aber bestand durchgängig in Strumpfsocken, d. h. kurzen glatten Strümpfen, mit denen angethan der Fufs flach *(plane)* auf dem Boden auftrat[65]); darnach hiefs der Mimus auch *planipes*. Die Durchführung des Mimus lag dem Hauptschauspieler *(actor)* ob. Er wurde unterstützt von mehreren Schauspielern zweiten Ranges, insbesondere von dem sog. *stupidus* (Dummling). Dieser trat stets mit vollständig kahlgeschorenem Kopfe auf, stellte regelmäfsig einen Parasiten vor und bekam reichlich Prügel, insbesondere lautklatschende Backpfeifen[66]).

Insofern könnte man mit Wieseler[67]) die unter Abb. 917 nach Caylus Rec. T. IV, Pl. XCII, N. III abgebildete Bronzestatuette auf einen Parasiten aus dem Mimus beziehen. Die Figur trägt keine Maske, der Kopf ist kahl, die linke Hand hält die von einem Schlage kräftig getroffene, noch schmerzende Wange. Auch die Fufsbekleidung entspricht dem oben Gesagten, nicht jedoch das sonstige Kostüm. Man müfste daher annehmen, dafs *centunculus* und *ricinium* nicht von allen Mitwirkenden, sondern ständig lediglich von dem Hauptschauspieler getragen wurden, wie ja späterhin die Harlekinstracht auch nur einer einzigen Person zukommt; die übrigen Mimen würden demgemäfs mehr oder weniger in der Kleidung des gewöhnlichen Lebens erschienen sein.

Es erübrigt noch der *Atellana* zu erwähnen, jener wenn auch nicht spezifisch oskischen, aber doch jedenfalls später in der oskischen Stadt Atella lokalisierten und darnach benannten Charakterkomödie mit ihren vier stereotypen Figuren Pappus, Maccus, Bucco und Dossennus. Die drei erstgenannten wollte nämlich ein englischer Gelehrter wenigstens vorübergehend in drei Terrakottastatuetten erkennen, welche von Hertz in der Arch. Ztg. 1873 auf Taf. 12 unter N. 1, 2 u. 3 wiedergegeben sind (s. S. 832). Allein schon in England hat man diesen Gedanken alsbald wieder fallen lassen und jene Statuetten mit der *palliata* in Verbindung gebracht, so dafs auf die Atellana sicher zurückzuführende Bildwerke unseres Wissens bis jetzt nicht bezeichnet werden können. [A]

Lykios von Eleutherai, Sohn und Schüler des Myron, Erzbildner. Er arbeitete für die Bewohner von Apollonia in Ionien ein umfangreiches Weihgeschenk für Olympia. In dreizehn Figuren war auf halbkreisförmiger Basis, wahrscheinlich ähnlich den Giebelgruppen, architektonisch gegliedert dargestellt Thetis und Eos bei Zeus für ihre Söhne Fürbitte thuend und die Vorbereitung beider Söhne, Achilleus und Memnon, zum Kampfe. Die Mitte nehmen Zeus und die flehende Mutter ein, das Ende die beiden Gegner. Zwischen Mittelgruppe und Endfiguren standen sich je ein Grieche und ein Barbar gegenüber: Odysseus dem Helenos, die beiden klügsten in den feindlichen Heeren, Menelaos und Paris, wegen der alten Feindschaft, Diomedes dem Aineas, der Telamonier Aias dem Deiphobos (Paus. V, 22, 2). Weniger der idealen Sphäre, sondern der des Genre scheinen angehört zu haben ein Knabe mit dem Weihwasserbecken (περιρραντήριον) am Eingange zum Heiligtume der brauronischen Artemis auf der Burg zu Athen (Paus. I, 23, 7), welcher wahrscheinlich identisch ist mit dem *puer suffitor* des Plinius (XXXIV, 79), und ferner ein feueranblasender Knabe (*puer sufflans languidos ignes* Plin. l. c.). Plinius nennt letzteren »würdig des Lehrers«, *dignum praeceptore*, so dafs Lykios in diesen Werken den Fufsstapfen des Vaters gefolgt zu sein scheint. Derselbe Schriftsteller erwähnt noch von der Hand unsres Künstlers Argonauten und die Statue des Pankratiasten Antolykos, den Platon im Symposion als Musterbild eines athenischen Knaben schildert. [J]

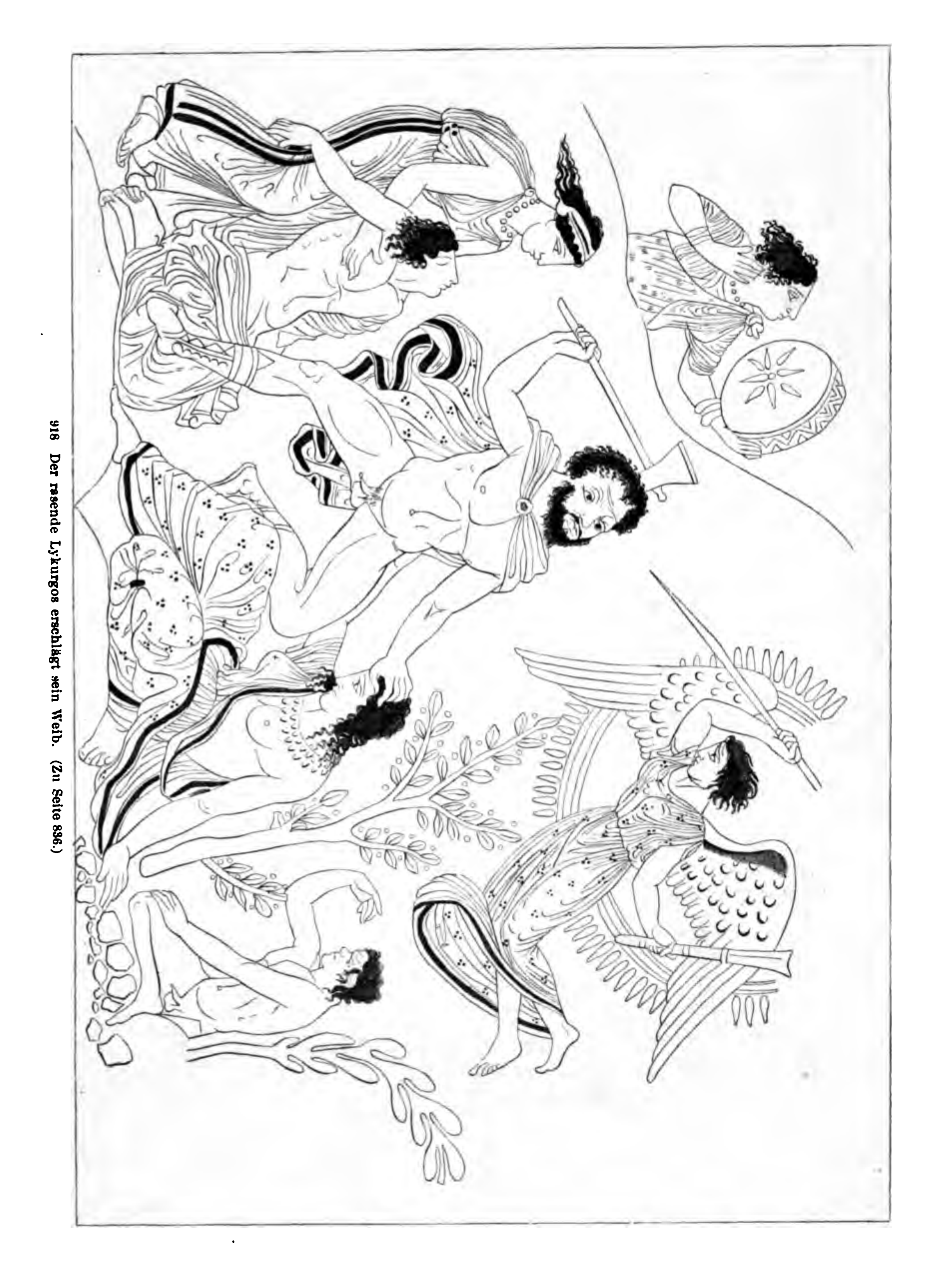
Lykurgos, des Dryas Sohn, König der Thraker. Seine Verfolgung der Bakchosdiener und sein daran geknüpftes tragisches Schicksal wird schon bei Homer Z 130 episodisch erwähnt. Er erscheint dort als ein Widersacher des Gottes Dionysos, welcher die zu Ehren dieses Gottes schwärmenden Weiber, die Mainaden, die Pflegerinnen des Dionysos mit der Doppel-

64) *Uti me consuesse tragoedi syrmate, histrionis crocota, mimi centunculo.* Apul. apol. p. 282 Elmenh. — Über den *centunculus* auf einem Cornetanischen Grabgemälde s. B. Arnold, Über ant. Theatermasken S. 35. — *Ricinium omne vestimentum quadratum, unde riciniati mimi.* Festus s. v. — *Penem, ut habent in mimo.* Schol. Juv. 6, 66 (s. auch Anm. 66). Vielleicht gehörten zum mimischen Kostüm auch der sog. *tutulus*, d. i. eine Art Harlekinsmütze, und die Pritsche; s. B. Arnold a. a. O.

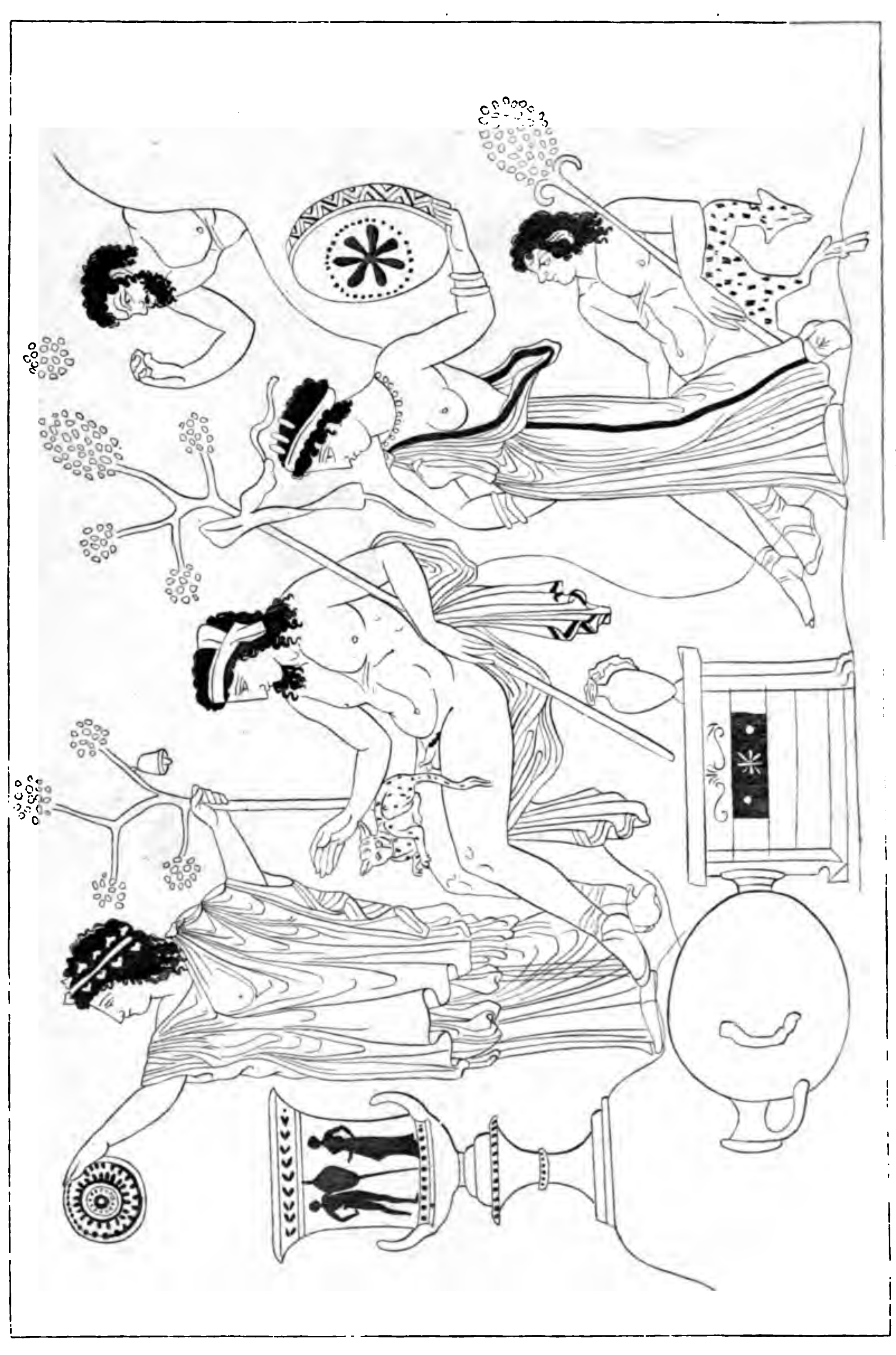
65) *Planipedia dicta ob humilitatem argumenti eius ac vilitatem actorum, qui non cothurno aut socco nituntur in scaena aut pulpito sed plano pede.* Donat. de com. p. 9, 26 f. (Reifferscheid). — An Barfüfsigkeit ist trotz des *nudis pedibus* bei Diomed. G. L. 1, 490 (Keil) nicht zu denken.

66) *Et cum in Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundarit.* Suet. Calig. 57. — *Delectantur (dii) . . . stupidorum capitibus rasis . . . fascinorum ingentium rubore.* Arnob. 7, 33. — *Quod C. Volumnius secundarum partium fuerit, qui fere omnibus mimis parasitus inducatur.* Festus s. v. *Salva res est.*

67) a. a. O. Taf. XII, 9 und S. 92a.



918 Der rasende Lykurgos erschlägt sein Weib. (Zu Seite 836.)



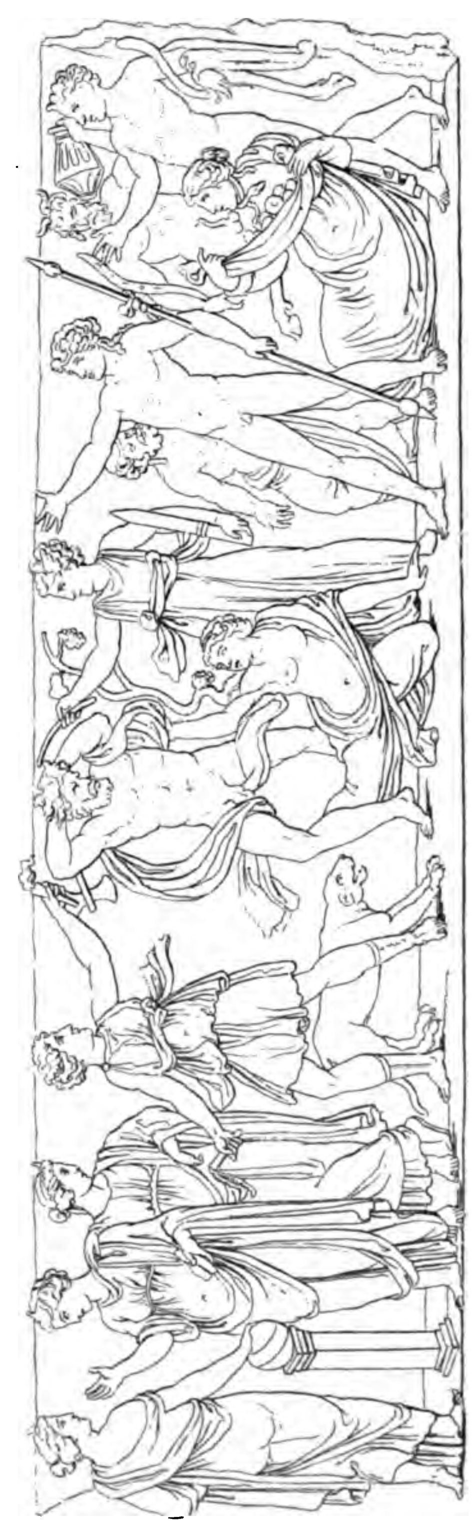
919 Dionysos in seliger Ruhe dem Lykurgos zuschauend. (Zu Seite 836.)

(Zu Seite 836.)

axt verfolgt, so dafs diese vor Schreck das Opfergerät fallen lassen und der Gott selbst ins Meer springt, wo Thetis ihn liebevoll aufnimmt. Lykurgos aber wird von Zeus zur Strafe geblendet. Diese einfache Version wurde dann mannigfach variiert und bot Dichtern und Künstlern reichen Stoff zu schönen Kompositionen; ähnlich wie bei ›Pentheus‹. Die Monumente sind neu zusammengestellt und kritisch behandelt von Michaelis in Annal. Inst. 1872 p. 248 bis 270. Dabei hat sich ein durchgreifender Unterschied zwischen den unteritalischen Vasenbildern, welche den Mythus behandeln, und anderseits den (römischen) Marmorreliefs nebst zwei Gemälden herausgestellt. Und zwar scheinen sich die Vasenmaler vorzugsweise auf Aischylos' Lykurgeia gestützt zu haben, deren Inhalt ungefähr aus Apollod. III, 5, 1 und Hygin. fab. 132 zu entnehmen ist. Der rasende König tötet seinen Sohn, den er in der gottgesandten Verblendung für eine Weinrebe ansieht, dann auch sein Weib mit dem Beile; darauf zerreifsen ihn selbst die Panther des Dionysos im Gebirge Rhodope. So sehen wir, wie er den flehend vor ihm auf den Knieen liegenden Sohn mit dem Doppelbeile bedroht, welches er regelmäfsig führt (Hom. Z 135; Ovid. Met. IV, 22: *bipenniferumque Lycurgum*). Auf einer später gefundenen Vase (Annali 1874 Taf. R) hält er den Sohn, der flehend seine Kniee umfafst, im Nacken gepackt und schwingt das Beil, während die Mutter flieht und auf der andern Seite ein Jagdgefährte mit Spiefsen und dem Hunde weinend sein Gesicht in der Hand birgt. Auf andern Bildern ist der Sohn schon tot und der Angriff auf die Mutter desselben steht bevor; so auf einer grofsen Neapler Vase (Abb. 918 u. 919, nach Millingen, Peint de vases tav. 1. 2). Links ist der Sohn Dryas soeben zusammengebrochen und scheint in den Armen einer Dienerin seinen Geist aufzugeben, während der rasende Vater nichts achtend im Ansturme einen Fufs auf seinen Körper setzt und mit dem andern wie ein wildes Tier die hingesunkene Gattin anspringt, indem er das linke Knie auf sie stützt und sie beim Haare fafst, wobei er das Mordbeil schwingt. Entsprechend der Dienerin läfst der Künstler neben der Frau und hinter dem Baume, welcher einen ganzen Wald andeutet, einen Satyr mit der Geberde der Verwunderung und des Schreckens hervorschauen. Im oberen Teile des Gemäldes zeigt sich links als Halbfigur, die Höhe des Gebirges ersteigend, eine jubelnde Bacchantin, welche das Tympanon schlägt; ihr gegenüber aber eine weibliche Gestalt, welche jedenfalls symbolisch aufzufassen ist, worauf schon die Flügel und der sie umgebende Strahlenbogen hinweisen. Ein weibliches Haupt erscheint auch über dem Palastdache auf dem vorgenannten Bilde, freilich ohne Attribute, in roher Zeichnung, aber jedenfalls in demselben Sinne, wie die Raserei (Λύσσα) als Gespenst über dem Hause schwebt (bei Eur. Herc. fur. 817: οἷον φάσμ' ὑπὲρ δόμων ὁρῶ; vgl. 897). Die Erklärer haben die Figur Iris, Lyssa, Erinys, Ate, Poine, auch Typhlosis (die Verblendung) genannt, letzteres besonders wegen des Stachelspeeres, den sie gegen Lykurgos Augen zu richten scheint, und den Welcker, Alte Denkm. 2, 104 passend als ›blendenden Lichtstrahl‹ fafst. In der andern Hand führt sie die Fackel. (Anders Wieseler, Denkm. d. alten Kunst zu II N. 442.) — Auf der Rückseite des Gefäfses (Abb. 919) finden wir in prachtvollem Gegensatze zu der stürmischen Scene jenes Bildes die Verklärung göttlicher Ruhe und Seligkeit: Dionysos sitzt, mit einer Binde im Haar, einen Narthexzweig im linken Arm, auf der Chlamys, seinen Panther streichelnd. Neben ihm je eine Mainade, die eine mit einem Narthex, an dem eine Schelle hängt, und einer Schale, die andre mit Tympanon; ein Bacchant gelagert, ein neckischer Satyr winkt hinterm Berge hervor. — Abweichend von den Vasenbildern findet sich in den übrigen Werken der Kunst und in der ganzen Litteratur Lykurgos direkt als Frevler gegen das bacchische Gefolge aufgefafst. Schon bei Homer a. a. O. mufs Dionysos selber vor ihm Schutz in der Flucht suchen: er springt ins Meer und wird von Thetis in den Schofs aufgenommen. Für diese Scene ist nur ein (unbedeutend und schlecht erhaltenes) pompejanisches Gemälde nachgewiesen (abgeb. Arch. Ztg. 1869 Taf. 21, 1). Anders die Sophokleische Version (Ant. 963: παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους γυναῖκας εὔιόν τε πῦρ φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας), deren weitere Ausbildung durch die Alexandriner sich aus Properz' Andeutung (IV, 16, 23) und Nonnos (XX. XXI) Ausführung schliefsen läfst, nach welcher Lykurgos in Rebenfesseln verstrickt und von Panthern zerfleischt wurde (Soph. a. a. O.: πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῷ); eine Wendung, die besonders in dem Ansturm auf die Nymphe Ambrosia einen von der späteren Kunst verwerteten Mittelpunkt gewann. Auf einem Sarkophage (Abb. 920, nach Zoega, Abhandlungen I N. 1) sehen wir in der Mitte Lykurgos in fliegender Eile über die schon zur Erde gestürzte Nymphe das Beil schwingen (Weinlaub und Trauben im Haar und ein Weinstock hinter ihr sind genügende Kennzeichen). Aber schon sind dem Rasenden zwei Furien zur Seite, mit kleinen Flügeln am Kopfe, Fackeln und Schlangen (oder ein Stäbchen, κέντρον?) ihm vorhaltend, und zugleich sperrt ein Panther den Rachen gegen ihn auf. (Variationen dieser Gruppe finden sich wieder in einem pompejanischen Gemälde und einem herculanensischen Mosaik, Arch. Ztg. a. a. O.) Die drei links davon erscheinenden Frauen halten Welcker und Wieseler (zu Denkm. II, 441) für Moiren; mit gröfserer Wahrscheinlichkeit Zoega für die Musen Urania (mit der Weltkugel), Klio (mit der Rolle) und Euterpe (mit

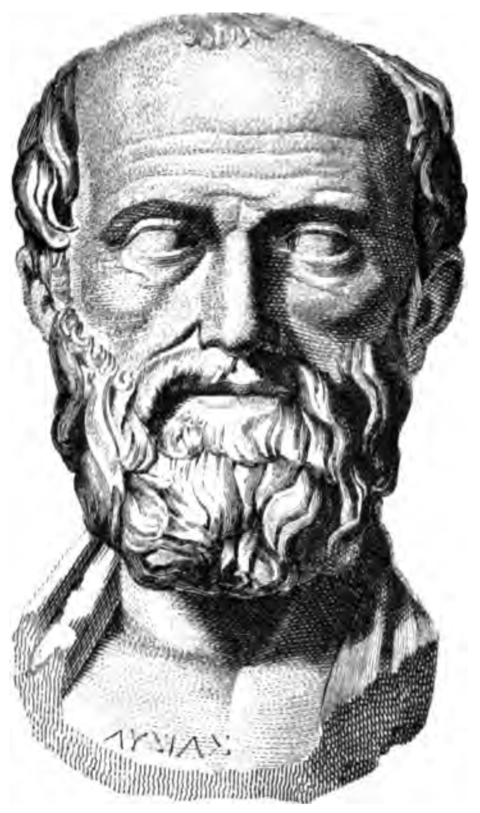
Flöten?), welche nach Sophokles beleidigt wurden, aber darum nicht leidenschaftlich bewegt zu sein brauchen, was ja auch ihrem Wesen widerspricht. (Vgl. G. Wolff zu Soph. Ant. 965, der für den Zusammenhang den Διόνυσος Μελπόμενος u. a. anführt.) Rechtsseitig von dem Vorgange in der Mitte tritt Bakchos selbst lebhaft bewegt in den Vordergrund; er ist nackt und epheubekränzt, Im linken Arm hält er einen Doppelthyrsos mit Lanzenspitzen (δίθυρσον λογχωτόν Anthol. VI, 172), der von einer Binde umwunden ist; die Rechte erhebt er offenbar, um die Strafe gegen Lykurgos auszusprechen und die Nymphe Ambrosia durch Verwandlung in einen Rebstock (welche auf dem Bilde schon angedeutet ist) zu retten. Hinter Bakchos zunächst Silen, kleiner als dienender Geist; dann halbliegend Opora, die Göttin des Herbstes, das Busentuch mit Früchten der Jahreszeit gefüllt. (Ihr Niedersinken wird mit dem Schrecken über den Anblick motiviert; sollte aber nicht eher Gaia gemeint sein, welche die Ambrosia schützt, für die auch eher das Schlangenhalsband pafst?) Vom Hintergrunde her kommt ein staunender Satyr geschritten, Pedum und Nebris über dem Arm; noch weiter zurück Pan mit grofsen Hörnern und Andeutung der befruchtenden Kraft, gleichfalls mit dem Hirtenstabe und einem grofsen Kruge auf der Schulter. — Der Künstler hat wohl nicht mehr geahnt, dafs er hier den Einzug des Sommers mit seinen Freuden und seiner Lust darstellte, und den Sieg über den blind wütenden Wintermann, den Lichtabwehrer (λυκοϜεργος).

Verschieden hiervon ist die Scene auf zwei Marmorvasen von ausgezeichneter Erfindung, deren eine sich im Palast Corsini in Florenz (abgeb. Welcker, Alte Denkm. II Taf. III, 8), die andre im Vatican (Mon. Inst. IX, 45) befindet. Auf beiden zieht sich, wie gewöhnlich auf diesen Prunkgefäfsen, das Bild rings um die runde Fläche, auf beiden bildet den Mittelpunkt Lykurgos, der eine an den Haaren gepackte Frau rücklings niederzureifsen und zugleich tödlich zu treffen im Begriff ist; auf beiden neben den Hauptfiguren eine Reihe von Satyrn und Mainaden in ekstatischer Tanzbewegung. Die letzteren Gruppen erinnern an Aischylos' Lykurgie fg. 64 a Dind.: ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη; Lucian (salt. 51) empfiehlt den Tänzern diesen Stoff zur mimischen Vorstellung ausgelassenen Jubels; auch Naevius in seiner Tragödie (fg. 22 Ribbeck) sagt von der wilden Schaar: *Liberi sunt, quaque incedunt, omnis arvas obterunt.* Man ist nur im Zweifel über die Benennung des angegriffenen Weibes, welches Welcker, Alte Denkm. II, 94 in ausführlicher Darlegung für Lykurgos' Gattin ansieht, während andre (s. Michaelis Annali a. a. O.) darin die Ambrosia sehen, welche in der Corsini'schen Vase an den Altar des Gottes sich geflüchtet hat. [Bm]



920 Lykurgs Raserei; Sarkophag. (Zu Seite 836.)

Lysias. Die Büste des attischen Redners Lysias, welche wir in Abb. 921, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 28, 2 in Vorderansicht geben, befindet sich in Neapel und trägt eine Inschrift von spätgriechischen Schriftzügen. Das Gesicht zeigt kräftige plastische Formen und besonders einen stark entwickelten Vorderschädel, bei dem der Mangel des Haarwuchses durch starke Furchung ausgeglichen wird. Die Darstellung des langlebigen Rhetors, welche sich im



921 Der Redner Lysias.

Capitol in geringerer Güte wiederfindet, scheint aus den sechziger Lebensjahren zu stammen. Nach Aristid. serm. sacr. IV, 335 Jebb. existierten auch Bilder aus seiner Jugend, nach Viscontis Vermutung athletischer Art. [Bm]

Lysikratesdenkmal. Das Denkmal des Lysikrates, im Volksmunde die Laterne des Demosthenes genannt, liegt im Osten der Burg von Athen an dem im Altertum mit Τρίποδες bezeichneten Strafsenzuge (vgl. oben S. 188 f.). Unser Denkmal (Abb. 922, nach Hansens Restauration bei Lützow, Denkm. des Lysikrates aus Zeitschr. f. bild. Kunst 1868 Heft X u. XI, und Abb. 923, nach Stuart 1 Ch. 4 pl. 23 fig. 2) ist, wie die übrigen, welche diese »Dreifufsstrafse« schmückten, ein choragisches. Ein Choregos war ein Mann, der für eine öffentliche Aufführung einen Chor besorgte, d. h. die Mitglieder des Chores zusammen brachte, verpflegte, kostümierte und einüben liefs (vgl. oben S. 391 ff.). Der Siegespreis bestand in einem ehernen Dreifufse und einem Kranze. Diese Dreifüfse wurden im Heiligtume des Dionysos oder in der benachbarten Dreifufsstrafse in mehr oder weniger prächtiger Weise aufgestellt. Die gewöhnliche Aufstellungsweise war die auf einer Säule (vgl. oben S. 193) oder auf einem tempelartigen Unterbau. Ein Monument der letzteren Art haben wir schon oben S. 193 im Thrasyllosmonument kennen gelernt. Noch viel prächtiger ist der zweite derartige uns in Athen erhaltene Bau, das Denkmal des Lysikrates.

Der Bau besteht aus einem viereckigen Unterbau aus Poros, auf dem ein kleiner sechssäuliger Rundtempel korinthischen Stiles aus pentelischem Marmor steht. Der Unterbau erhob sich wahrscheinlich nur auf einer, nicht, wie in Abb. 922, auf vier Stufen. Nach der Rückseite (Westseite) zu ist derselbe, hergestellt aus Plinthen mit glattem Spiegel und tiefliegender Fuge, bis zu einer gewissen Höhe vernachlässigt, woraus hervorgeht, dafs der Bau im Altertume nur auf der Vorderseite (Ostseite), wo die Inschrift sich befindet, seiner ganzen Höhe nach freilag, mit der Rückseite aber gegen langsam ansteigendes Terrain lehnte. Das Kranzgesims besteht aus graublauem, hymettischem Marmor. Der Rundbau aus pentelischem Marmor steht auf zwei Stufen, von denen den Übergang zum Säulenaufbau eine Hohlkehle bildet. Die Bildung desselben, von der wir oben unter Abb. 286 eine Wiedergabe brachten, ist durchaus in normaler attisch-korinthischer Weise. Die Interkolumnien sind aber nicht offen, sondern durch kurvierte, von innen angeschobene Wandungen geschlossen. Zwischen den Säulenkapitälen zieht sich oben an der Wand ein Fries mit skulpierten Dreifüfsen hin. Der Epistylbalken trägt folgende Inschrift:

Λυσικράτης Λυσιθείδου Κικυνεὺς ἐχορήγει
Ἀκαμαντὶς παίδων ἐνίκα Θέων ηὔλει
Λυσιάδας Ἀθηναῖος ἐδίδασκε Εὐαίνετος ἦρχε.

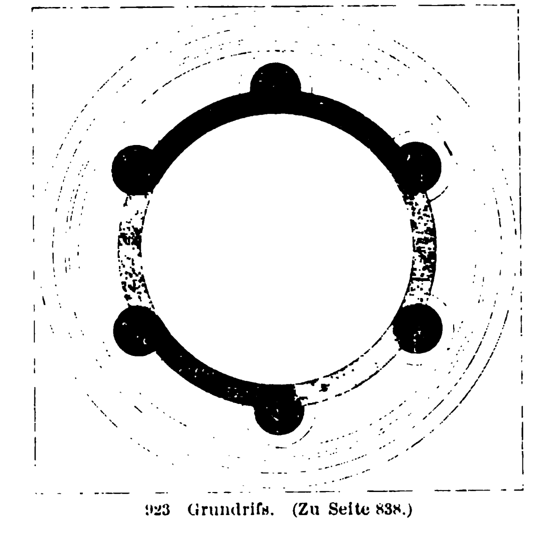
Hieraus erfahren wir durch die Angabe des Archontates, dafs die Errichtung des Denkmals in die 111. Olympiade (335/4 v. Chr.) fällt. Die Bedachung des Ganzen besteht aus einer monolithen Kuppel, welche an ihrem Rande oberhalb der Palmetten des Kranzgesimses mit freiskulpiertem Wellenornament geschmückt ist, während ihre Oberfläche eingemeifselte Schuppen zeigt. Auf der Kuppel laufen drei Ranken bis gegen den Scheitel, auf dem sich eine reich gebildete, dreifach ausladende Schlufsblume erhebt. Auf dieser Schlufsblume erhob sich der Dreifufs, der Ehrenpreis des Lysikrates. Die Standspuren des Gerätes sind erhalten und die Dreiteilung der Blume nur durch die dreieckige Form des Gerätes bedingt. Auf



922 Lysikrates' Denkmal in Athen (mit Restauration des oberen Aufsatzes). (Zu Seite 838.)

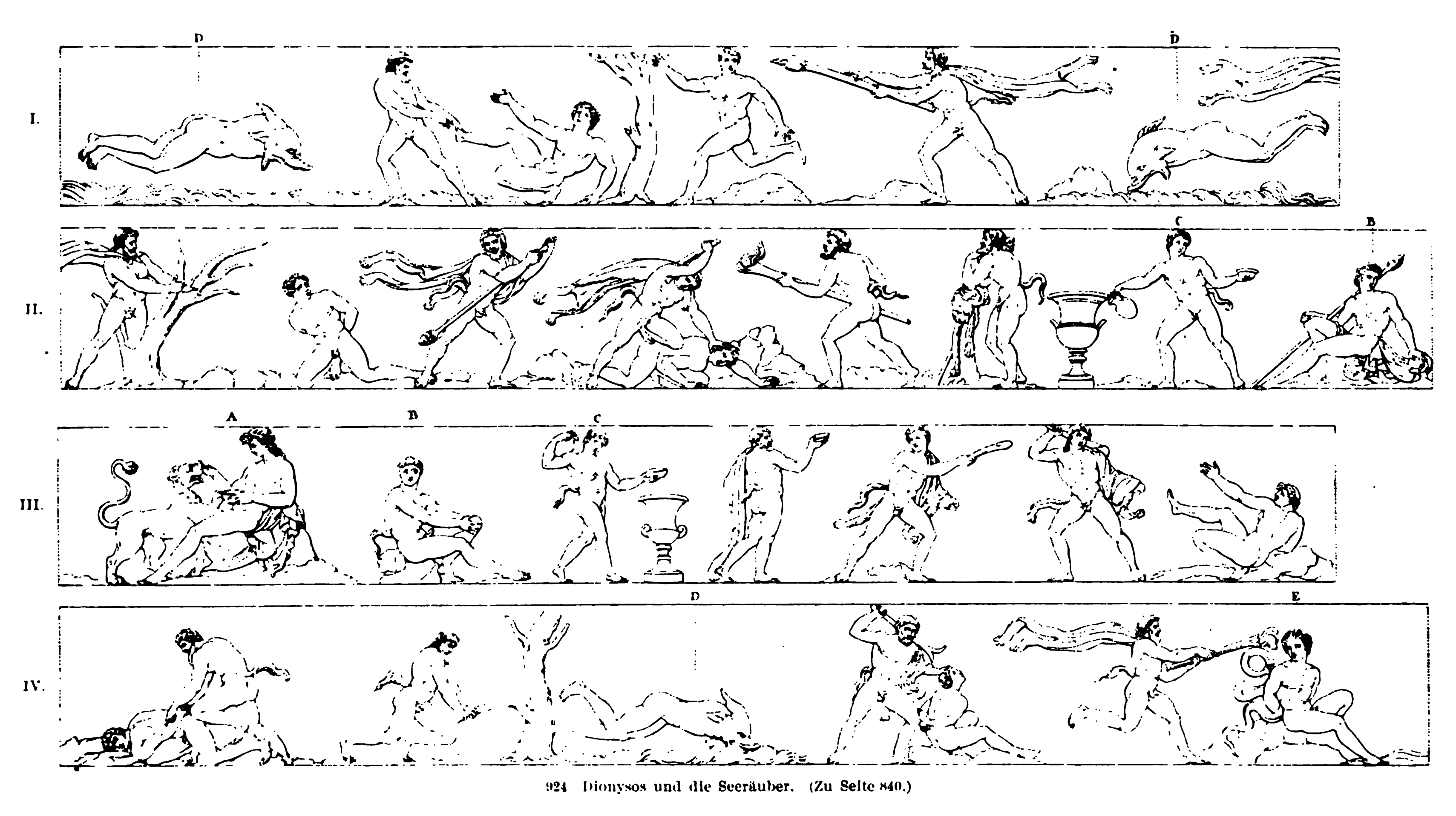
dem oberen Ende der drei Ranken und der Fläche der Kuppel zwischen diesen Ranken finden sich weitere Standspuren noch anderer dekorativer Zuthaten, welche jedenfalls aus Metall waren. An erstere Stelle setzt Hansen in seiner Restauration Satyrn, an letztere Delphine, welch beide Gestalten durch die Darstellung des Frieses, welches das Denkmal schmückt, gerechtfertigt erscheinen. Ob Hansen in den Dimensionen des Dreifufses das Richtige getroffen hat, oder ob derselbe nicht viel gröfser zu bilden sei, mag hier dahingestellt bleiben.

Das Fries, welches den Rundbau schmückt, zeigt eine Darstellung aus dem Leben des Dionysos (Abb. 924 auf S. 841 nach Stuart und Revett). Tyrrhenische Seeräuber gewahren den schönen Gott und schleppen ihn auf das Schiff, meinend einen Königssohn gefangen zu haben und ein gutes Lösegeld erhoffend. Der Steuermann erkennt die Göttlichkeit des Jünglings und mahnt zur Freilassung. Aber vergebens. Da mitten auf hoher See überströmt Wein das Schiff, Reben umranken es, der Gott selbst ist zum Löwen verwandelt, erschreckt stürzen die Räuber ins Meer und tummeln sich dort als Delphine. Der letztere Moment, die Bestrafung der Seeräuber, ist in unsrem Friese dargestellt. So wie die Sage die Scene überliefert, konnte sie aber der bildende Künstler nicht benutzen. Einmal hätte die Darstellung des Gottes unter dem Bilde eines Löwen das Ganze unkenntlich gemacht, zweitens bedurfte der Künstler aber zur Belebung einer ausgedehnteren Frieskomposition vieler Figuren, solcher zugleich, welche die Aktion verwickelter und dramatischer machen, als dies die einfach erschreckt ins Meer stürzenden und in Delphine verwandelten Seeräuber thun konnten. Glücklich hat nun der Künstler die Begleiter des Dionysos, die Satyrn und Silene, als Werkzeuge der Bestrafung hereingezogen. Die Scene spielt sich nicht auf dem Schiffe, sondern am Ufer ab. Dionysos, nicht in einen Löwen verwandelt, sondern in voller göttlicher Jugendschöne, lagert in der Mitte ruhig, unbekümmert um das was um ihn herum vorgeht, mit seinem Panther (nicht Löwen) spielend. Zu beiden Seiten von ihm sitzt ebenfalls in grofser Ruhe ein Satyr, gewissermafsen als Leibwächter. Auch die nächste Gestalt auf jeder Seite des Gottes ist noch unbekümmert um das Getümmel, beschäftigt mit Schale und Krater. Erst die folgende Figur wendet ihre Aufmerksamkeit dem Kampfe zu, aber auch noch nicht handelnd. Weiterhin aber finden wir alles in lebhaftester Aktion. Die Züchtigung der Seeräuber geht in der verschiedensten Weise vor sich. In der Mitte der Bestrafungsscenen und am Ende der ganzen Komposition sehen wir je einen der Räuber, wie er halb zum Delphin verwandelt ins Meer stürzt. Zwei derselben scheinen ihrer gerechten Strafe entgangen zu sein, da neben ihnen die Begleiter des Gottes erst in Begriff stehen, sich Äste von den Bäumen zu brechen. Die Gestalten der Räuber erscheinen nur zur Hälfte in Delphine verwandelt, um den Gedanken an wirkliche Seetiere fern zu halten. — Der Geist, der uns aus dem Werke entgegenweht, ist ein durchaus idealer, ernst auf der einen und dabei heiter auf der andern Seite. Alles Lob verdient die Komposition, welche die strengste Symmetrie inne hält, innerhalb der einzelnen Gruppen aber doch wieder frei zu Werke geht. Eine gewisse Dehnung, ein gewisses Auseinanderhalten der Gruppen und Figuren ist keineswegs ein Mangel der Komposition, sondern ein bedeutendes Verdienst. Bedingt war dieselbe von vornherein durch die Länge und Niedrigkeit des Frieses, und nur auf diese Weise konnte der Künstler seine Motive klar und deutlich dem Beschauer vorführen. Die Formengebung war, soweit sich bei der jetzigen Erhaltung des Werkes urteilen läfst, trotz sehr keck hingeworfener Ausführung eine gute und korrekte. In dem ganzen Friese waltet durchaus der Geist der zweiten attischen Blütezeit eines Skopas und Praxiteles; ein müheloses heiteres Beherrschen der Kunst in geistiger und materieller Beziehung, nach der Seite der Erfindung, Gestaltung, Form und Technik. [J]



923 Grundrifs. (Zu Seite 838.)

Lysippos, von Sikyon, Hofbildhauer Alexanders d. Gr. Lysippos war in seiner Jugend Handwerker, Metallarbeiter, und bildete sich erst später in autodidaktischer Weise zum Künstler heran. Anregungen empfing er einerseits durch die Werke des früheren Hauptes der sikyonischen Schule, des Polykleitos, dessen Doryphoros er seinen Lehrer nannte, anderseits durch die sorgsame Beobachtung der Natur, auf die ihn der Maler Eupompos hingewiesen haben



924 Dionysos und die Seeräuber. (Zu Seite 840.)

(Den Mittelpunkt bildet, wie im Texte gesagt, Dionysos auf Streifen III links *(A)*. Von hier aus geht das Bild nach rechts durch III und IV, und nach links durch II *(BC)* und I, wo ganz links der ins Meer schießende Delphin im Mittelpunkte der Rückseite steht *(D)*. Die Symmetrie der Komposition ist ersichtlich: von dem Mitteldelphin beiderseits vier Figuren bis zu zwei andern Delphinen, dann zweigbrechende Satyrn, dann je fünf Figuren im Kampfe, dann die Gruppen um die Mischkrüge, endlich der Gott, umgeben von den Leibwächtern.)

soll. Alexander d. Gr. hat, wie er sich nur von Apelles malen und von Pyrgoteles in Stein schneiden liefs, unter den Bildnern nur dem Lysippos zum Porträt gesessen. Der Künstler war ausschliefslich Erzbildner und von ungemeiner Fruchtbarkeit: 1500 Werke soll er geschaffen haben. Letztere umfassen alle Darstellungskreise vom Götter- bis zum Tierbilde.

Unter den Götterbildern begegnen wir viermal Zeus, einmal kolossal gebildet in Tarent, 40 Ellen hoch, dann Poseidon in Korinth, der uns höchst wahrscheinlich in Nachbildungen, dargestellt mit aufgesetztem Fufs und hoch auf den Dreizack gestützter Hand, erhalten ist (Abb. unter Art. »Poseidon«). Aufserdem bildete er Dionysos, einen Satyr, Eros und Helios auf seinem Viergespann. Eine Sonderstellung nimmt der Kairos, die Personifikation des »günstigen Augenblickes«, ein, von dessen Bedeutung oben S. 771 gehandelt wurde. Nach unseren litterarischen Quellen und den Bildwerken (vgl. Abb. 823 u. 824) dürfen wir uns den Dämon vorstellen als Jüngling von zarter Bildung, an Schultern und Füfsen geflügelt, vorn langem, hinten aber kurz geschnittenem Lockenhaar, mit Schermesser und Wage in den Händen, schnellen Schrittes dahineilend. — Von Heroenbildern kennen wir lediglich solche des Herakles, von denen der Kolofs zu Tarent den Helden nach Vollendung seiner Arbeiten trauernd, das Haupt auf die linke Hand gestützt, darstellte, während ihn der Epitrapezios (Herakles als Tafelaufsatz) auch sitzend, aber als fröhlichen Zecher mit dem Becher in der Rechten, zeigte. Auch die Arbeiten des Herakles stellte der Künstler, wahrscheinlich in Einzelgruppen, dar. — Porträts lieferte er eine bedeutende Menge. Die erste Stelle nehmen natürlich die Alexanders d. Gr. ein, den er »in vielen Werken, vom Knabenalter beginnend, darstellte« (Plinius). Besonders berühmt war die Statue des Königs mit dem Speer, als dem Attribute des Eroberers des Erdkreises. Der Künstler verstand es, die fehlerhafte Neigung des Kopfes des Königs durch die Wendung des Blickes nach oben zu verdecken und neben dem aphrodisisch Feuchten im Auge dennoch das Männliche, Löwenähnliche darzustellen (vgl. oben S. 38). Von noch zwei weiteren Porträts des Fürsten erfahren wir: Alexander unter seinen Gefährten am Granikos und Alexander auf der Löwenjagd, bei welch letzterem Werke Leochares mitarbeitete. In welchem Verhältnisse die vielen uns erhaltenen Alexanderporträts zu Lysippos stehen, können wir nicht mit Sicherheit feststellen, doch dürfte die nach einem Erzoriginal kopierte Marmorstatue der Münchener Glyptothek (s. oben Abb. 46) der Schönheit und Charakteristik des Kopfes wegen sowohl, als des Motives des aufgesetzten Fufses (s. unten) wegen dem Meister besonders nahe stehen. Die Restauration der Statue ist unsicher, wahrscheinlich hielt der König statt des Salbgefäfses den Speer. Aufser Bildern des Hephaistion und Seleukos, ferner zweier des Pythes und von fünf Olympioniken schuf er die des Sokrates, der Dichterin Praxilla, des Aisopos und der sieben Weisen. — Dem Genre angehören der Apoxyomenos, ein sich mittels des Strigilis vom Staube der Palästra reinigender Athlet, von dem wir im Vatican eine schöne Marmornachbildung besitzen (Abb. 925, nach Photographie), der eine falsche Restauration einen Würfel in die rechte Hand gegeben, ferner eine trunkene Flötenspielerin. — Schliefslich werden als seine Werke noch genannt eine Jagd, ein gefallener Löwe, Viergespanne und ein ungezäumtes Pferd von sehr lebendigem Ausdruck.

Betrachten wir die Gegenstände, welche Lysippos behandelte, so treten zwei Punkte besonders hervor: er hat verhältnismäfsig wenige Göttergestalten und fast gar keine Frauen gebildet. Inwieweit der Künstler bei seinen Götterbildern im Vergleich z. B. mit Pheidias die geistige, ideale Seite betonte, können wir bei dem Mangel an Anschauung nicht mit Sicherheit beurteilen, doch scheint er seiner ganzen sonstigen Richtung nach, besonders wenn wir an seine Heraklesbilder denken, mehr auf die Darstellung physischer Kraft und Gewalt (Poseidon) bedacht gewesen zu sein. Charakteristisch für seine Götterbildungen ist es jedenfalls, wenn Plinius (XXXIV, 63) Helios auf seinem Gespann anführt als *quadriga cum Sole*, so dafs das Gespann mindestens ebenso bedeutsam erscheint wie der Gott. Besonders bedeutsam für den Künstler ist aber sein Kairos. Wir haben es hier zwar nicht mit einer Allegorie, wie die »Verleumdung« des Apelles, zu thun, sondern mit einer Personifikation, aber nicht einer, die wie Eirene, Himeros, Pothos in der künstlerischen Phantasie wurzelt, sondern rein verstandesmäfsiger Reflexion ihre Gestaltung verdankt und deshalb ebenso unkünstlerisch ist, wie jede Allegorie. Die höhere geistige Genialität und künstlerische Phantasie fehlte also unserem Künstler. Auch seine Porträts des Praxilla, des Aisopos und der sieben Weisen, die er ja nicht nach der Natur bilden konnte, sondern nur nach dem Charakter ihrer Werke und im Volke verbreiteten Anschauungen, verdanken ihren Ursprung doch in erster Linie der Reflexion; dabei war Aisop gewifs kein Ideal-, sondern ein Charakterbild, wenngleich hier die künstlerische Phantasie bedeutend mehr in Anspruch genommen wurde. In den übrigen dem Leben entnommenen Porträts kam es dem Künstler ebenfalls nicht darauf an, Idealbildungen zu geben, wie z. B. Kresilas in seinem Perikles, sondern scharf gezeichnete Charakterbilder.

Um seinen Zweck zu erreichen, um lebensvolle Bilder *(animosa signa)*, wie sie Propertius (III, 7, 9) dem Lysippos nachrühmt, zu schaffen, mufste der Künstler sich neben einem genauen Naturstudium

einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe in formaler und technischer Hinsicht befleifsigen. In ersterer Beziehung nun rühmt ihm Quintilian (XII, 10, 9) gemeinsam mit Praxiteles die Naturwahrheit *(veritas)* nach, in der zweiten aber Plinius (XXXIV, 65) die Feinheiten der Arbeit, welche selbst in den kleinsten Dingen gewahrt blieben *(argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus)*. Von Einzelnheiten der Formengebung aber erfahren wir aus Plinius (l. c.), dafs Lysippos den Charakter des Haupthaares ausdrückte, was wir jedenfalls dahin zu deuten haben, dafs er seinen Vorgängern gegenüber das Haar in weniger stilisierter Weise, mehr den Zufälligkeiten der Natur folgend, wiedergab — und ferner, dafs er ein neues Proportionssystem aufstellte. Hiermit finden wir Lysippos thätig auf dem Gebiete seines grofsen Vorgängers Polykleitos, dessen Weise er ja auch sonst auf dem Gebiete der formalen Durchbildung aufnahm und weiterführte, wenn auch in der Wahl der Gegenstände weniger eng begrenzt. Schon Euphranor (s. Art.) hatte den mifslungenen Versuch gemacht, die dem veränderten Zeitgeschmack nicht mehr entsprechenden schweren Proportionen des Polykleitos zu ändern. Lysippos nun traf das Richtige: »er machte die Köpfe kleiner als die Alten, die Körper schlanker und magerer, damit dadurch der Wuchs der Bilder höher erscheine. Die lateinische Sprache hat kein passendes Wort für die Symmetrie, welche er auf das Sorgfältigste beobachtete, indem er auf eine neue, noch nicht dagewesene Weise die quadraten Gestalten der Alten veränderte; und er pflegte zu sagen, von diesen seien die Menschen gebildet, wie sie seien, von ihm, wie sie zu sein scheinen« *(ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse)*. Diese Neuerung in den Proportionsverhältnissen und ihre Wirkung wird ohne weiteres klar durch einen Vergleich der oben gegebenen Abbildung des Apoxyomenes des Lysippos mit Polykleitischen Gestalten, wie sich solche unter Art. »Polykleitos« finden. Über die Deutung der Worte: *ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse* ist viel gehandelt worden. Sie scheinen aber einfach den Sinn zu haben, die Alten hätten ihre Gestalten gebildet, wie sie wirklich sind, er aber, wie sie unter Berücksichtigung optischer Wirkungen dem Auge erscheinen. Mit der Änderung der Proportionen hängt nun auch der durchaus verschiedene Eindruck der Lysippischen Gestalten zusammen, welche den früheren gegenüber elastischer, eleganter erscheinen. Die *elegantia* des Lysippos wird denn auch von Plinius (XXXIV, 66) bei Gelegenheit der Behandlung seines Sohnes Euthykrates mit den Worten hervorgehoben: *is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam, austero maluit genere quam iucundo placere.* Diese Eleganz und Leichtigkeit drückt sich auch in der Art und Weise des Stehens aus. Treffend sagt Brunn (Gesch. d. griech. Künstler I, 372 f.) mit Bezug auf den Apoxyomenos: »Allerdings ist in diesem der Vorteil, welchen die fast vollständige Entlastung des einen Fufses [wie das Polykleitos durch Einführung von Stand- und Spielbein that] für die Komposition darbietet, keineswegs aufgegeben; aber auch der andre Fufs ist nicht dermafsen in Anspruch genommen, dafs auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper gerade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht; und es war nötig, die Spitze des andern Fufses ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äufsern im stande sei. Dadurch aber erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur das



925 (Zu Seite 842.)

Ergebnis des einen Augenblicks, welches im nächstfolgenden bereits einer Veränderung unterworfen sein kann.« Diesem Streben, seinen Gestalten eine mehr momentane Stellung zu geben, hat denn auch die griechische Plastik die Einführung des Motives des aufgesetzten Fußes durch Lysippos zu danken. Wir finden dieses Motiv nicht allein in den oben erwähnten Statuen des korinthischen Poseidon und des Alexander, sondern auch in einer Reihe weiterer Werke der Lysippischen Zeit (sog. Jason der Münchener Glyptothek, Melpomene). [J]

Lysistratos, des Lysippos Bruder, Bildhauer. Von seinen Werken ist uns nur eins, die Statue einer Melanippe (des Poseidon Geliebte?), bekannt. Um so genauer sind wir über seinen Kunstcharakter durch Plinius (XXXIV, 153) unterrichtet. »Lysistratos, des Lysippos Bruder, aus Sikyon, drückte zuerst das Bild eines Menschen in Gips vom Gesichte selbst ab, nahm aus dieser Gipsform einen Wachsabguss und retouchierte *(emendare)* denselben. Er machte es auch zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelnheiten *(similitudines)* wiederzugeben, während man früher so schön wie möglich zu bilden bestrebt war.« Daſs diese auf mechanischem Wege erreichte Herstellung plastischer Werke eine durchaus unkünstlerische Verirrung ist, liegt auf der Hand, dennoch wurzelt diese — wie es scheint, freilich ganz vereinzelt dastehende — Weise in der nach Wahrheit der äuſserlichen, körperlichen Erscheinung strebenden Kunstrichtung des Lysippos. Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 402 ff. [J]





M

M. Opellius **Macrinus,** (917) 164 in Cäsarea in Mauretanien geboren, von niederer Herkunft. Durch Plautianus begünstigt, später selbst praefectus praetorio, läfst er im Beginn des parthischen Feldzugs den Caracalla ermorden am 8. April (970) 217, und



926 a



926 b



927 a



927 b

wird alsdann durch die Soldaten zum Imperator ausgerufen. Im folgenden Jahr jedoch bereits von den Anhängern des Elagabalus besiegt, kommt er in Kappadokien um, 54 Jahre alt, nach 14 monatlicher Regierung. Bronzemünze aus dem Jahre 218 (Abb. 926, nach Cohen III, 503 n. 124 pl. XIV). Bronzemünze seines Sohnes M. Opellius Antoninus **Diadumenianus**, der 208 geboren, vom Vater zum Cäsar ernannt wird, und bei dessen Sturz mit umkommt (Abb. 927, nach Cohen III, 508 n. 14 pl. XIV). [W]

Mahlzeiten. Im griechischen sowohl als im römischen Altertum pflegte man dreimal am Tage Speise zu nehmen: am Morgen nach dem Aufstehen, um die Mittagsstunde und gegen Abend um die Zeit des Sonnenuntergangs. In der Homerischen Zeit unterscheidet man diese drei Mahlzeiten als ἄριστον, δεῖπνον und δόρπος, wobei jedoch zu bemerken ist, dafs δεῖπνον auch in der allgemeinen Bedeutung von Mahlzeit überhaupt vorkommt und daher auch für die Abendmahlzeit gebraucht wird. Später verschiebt sich die Bedeutung der Benennungen; man unterscheidet ἀκράτισμα, das aus Brot und ungemischtem Wein bestehende Frühstück, ἄριστον, den um die Mittagszeit eingenommenen, meist einfachen Imbifs, und δεῖπνον, die gegen den späten Nachmittag fallende Hauptmahlzeit des Tages. Dieser Einteilung

entspricht bei den Römern das *ientaculum, prandium* und die *cena;* nur in der älteren Zeit fiel bei den Römern die Hauptmahlzeit ohne vorhergehendes *prandium* um die Mittagsstunde, während ein bescheideneres Abendbrot, *vesperna* genannt, folgte, bis die Zunahme der städtischen und amtlichen Geschäfte die Verlegung der Hauptmahlzeit auf den Nachmittag, wie sie auch bei uns in den Grofsstädten immer allgemeiner zu werden anfängt, notwendig erscheinen liefs. Auf die Bestandteile der Mahlzeiten oder auf ihren Gang einzugehen, ist hier nicht der Ort; wir verweisen hierfür auf Hermann, Griech. Privataltert. S. 214 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 313 ff. Was die äufsere Form der Mahlzeiten anlangt, über welche uns aufser den Schriftquellen zum Teil auch die Denkmäler Aufschlufs geben, so finden wir in der heroischen Zeit noch die Sitte, bei Tisch zu sitzen, allgemein verbreitet, wobei jeder sein eignes Tischchen vor sich stehen hatte; in der Folgezeit aber bürgert sich, wahrscheinlich durch orientalischen Einflufs, die Sitte des bei Tisch Liegens gang allgemein ein, nur mit der Beschränkung, dafs blofs die Männer bei der Mahlzeit auf der Kline liegen, während die Frauen am Fufsende der Kline und die Kinder auf Bänken oder Schemeln dabei sitzen. So finden wir denn auf zahlreichen Grabreliefs mit Darstellung des Familienmahles immer nur den Hausherrn gelagert, und zwar in der Weise, dafs der linke Ellbogen auf dem Polster ruht, während mit der freien rechten Hand die Speisen vom Tisch gelangt und zum Munde geführt werden. Bei gröfseren Mahlzeiten aber, an denen die Frauen nicht teilnahmen (nur bei Hochzeiten und ähnlichen Familienfesten pflegten auch die Frauen bei solchen gröfseren Mahlzeiten zusammen mit den geladenen Gästen anwesend zu sein), lagen sämtliche Teilnehmer auf Speisesofas (s. Art. ›Bett‹), und zwar meist zwei auf einer Kline, vor sich den niedrigen, mit drei Füfsen versehenen Speisetisch (s. Art. ›Tisch‹), auf dem die Schüsseln und Teller mit den in der Regel schon geschnitten servierten Speisen gesetzt wurden; denn der Speisende schnitt sich sein Essen nicht selbst (s. Art. ›Gabeln‹), sondern langte sich mit dem Löffel und nicht selten sogar mit den Fingern die Bissen vom Teller. Ebenso gelagert blieb man bei dem, an gröfsere Mahlzeiten meist sich anschliefsenden Trinkgelage (s. Art. ›Symposien‹). Wenn wir auf Denkmälern bisweilen (vgl. Abb. 391 f.) auch hierbei noch Frauen die Kline der Männer teilen sehen, so sind das nicht Familienmitglieder, sondern Hetären, und solche sehen wir auch öfters bei Tisch liegend dargestellt.

In Rom war ebenfalls schon frühzeitig die in alter Zeit übliche Sitte des bei Tisch Sitzens dem Liegen gewichen, und in der Kaiserzeit wurde es sogar gebräuchlich, dafs auch anständige Frauen, welche vorher wie bei den Griechen auf dem Lectus sitzend am Mahle teilgenommen hatten, liegend speisten. Speziell römischer Brauch, den das griechische Altertum nicht kennt, ist die Anordnung von drei, den quadratischen Speisetisch von drei Seiten umgebenden Sofas, von welcher Einrichtung das Speisezimmer den Namen Triclinium führt; und zwar lagen auf jedem Sofa drei Personen, in schräger Richtung, so dafs die Füfse nach der dem Tisch abgewandten Seite des Lectus zu liegen kamen. Über die Verteilung der Plätze und die dabei beobachtete Reihenfolge, bei welcher man streng auf Etikette hielt, vgl. man Marquardt a. a. O. S. 294 ff. Aufserdem gab es seit dem Ende der Republik auch runde Speisetische (s. Art. ›Tische‹), zu denen dann auch ein halbkreisförmiges Sofa, *Sigma* oder *stibadium* genannt, gehörte; diese Einrichtung begegnet uns öfters auf römischen Bildwerken und hat sich bis ins Mittelalter hinein erhalten. [Bl]

Mainaden. Die merkwürdigste Erscheinung im Dionysoskultus bilden diese rasenden Weiber, μαινάδες genannt, welche auf den Höhen des Parnassos und Kithairon als Verehrerinnen des Bakchos schwärmen und dem nüchternen Auge in ihrem ungeberdigen Treiben fast wie höchst veredelte Hexen des Blocksberges erscheinen. Da Frauentänze bei dem dreijährigen Dionysosfest auf den Höhen des Parnassos, Kithairon und sonst auch historisch feststehen, so darf die im allgemeinen ältere Darstellungsform solcher vollbekleideten Dionysospriesterinnen als einigermafsen der Wirklichkeit entsprechend gelten. Ein klassisches Muster würden die den Dionysos umgebenden Thyiaden im hinteren Giebelfelde des delphischen Tempels sein, welche die Schüler des Phidias, Praxias und Androsthenes verfertigt hatten (Paus. X, 19, 3); doch fehlt jede nähere Nachricht. So bleiben uns nur einige Vasenbilder, welche die Rückführung des Hephaistos in den Olymp oder bacchische Opfer und Tänze vorstellen (z. B. Wieseler II, 196. 564. 583. 616), wo die Mainaden in längeren, aber meist ärmellosen Chitonen mit Überschlägen in lebhafter Tanzbewegung auftreten, auch hier schon das Haupt ekstatisch rückwärts oder vorwärts schleudernd, in den Händen zerrissene Rehkälber, Klappern oder Trinkhörner haltend. An die schwärmende Feier der Thyiaden auf den Gipfeln des Parnafs zu Ehren des Dionysos und Apollon, welche Paus. X, 32, 5 bezeugt (ein Sinnbild der rasenden Sturmwinde auf den eisigen Höhen von gegen 8000 Fufs), erinnert auf einigen Vasenbildern das Opfer, welches von dichtbekleideten Frauen dem (tragbaren) Holzbilde des bärtigen Gottes bei Fackelglanz dargebracht wird (s. Panofka in Abhandl. Berl. Akad. 1852 S. 341 ff.; vgl. das Bruchstück eines solchen oben S. 432 Abb. 479). Der Gott der kalten, meist verborgenen Wintersonne wird hier gesühnt; er selbst erscheint

darum als Chorführer der nächtlichen Sterne bei Soph. Ant. 1132 ff.; als Fackeltänzer Eur. Jon. 712 ff.; Bacch. 306. Das schönste Einzelbeispiel bietet das Innenbild einer Münchener Trinkschale (N. 332), welche wir nach Abhandl. Münch. Akad. hist.-phil. Kl. IV, 2 Taf. 4 wiedergeben (Abb. 928), eine Zeichnung, die freilich von der Feinheit des Originals kaum einen Begriff gibt. Die im stürmischen Laufe dahineilende Frau, welche anscheinend nach einer zurückgebliebenen Gefährtin sich umschaut, ist mit einem langen, feingefältelten, kurzärmeligen Chiton angethan; darüber trägt sie einen Mantel mit Kante; um den Hals hat sie ein Pantherfell geknüpft, welches im Rücken breit herabhängt. Um das fliegende blonde Haar hat sie eine Schlange geknotet, völlig wie bei Horaz, Carm. II, 19, 19: *nodo coerces viperino Bistonidum sine fraude crines;* vgl. Eur. Bacch. 103; Catull. 64, 258. In der Rechten hält sie den Thyrsos wie eine Lanze, in der Linken einen Panther oder (nach Jahn) einen Luchs, den sie bei einer Hinterpfote gepackt hat. Die Aufsenseite des Gefäfses zeigt ebenfalls Bacchantinnen und Dionysos mit einem Satyr. Die Zeichnung ist auf weissem Grunde mit brauner Farbe in verschiedenen Schattierungen ausgeführt, also ein Monochrom. — Die karnavalistische Mummerei der Dionysosfeste, welche zum förmlichen Schauspiele Anlafs gab, hielt an diesem Kostüm fest, wie es nach Anthol. Palat. VI, 172 beschrieben wird:



928 Schwärmende Maenade.

das Tierfell hängt mit Epheugewinden über der Brust, ein Doppelthyrsos, Ringe um Arme und Beine (sicher als Schlangen gestaltet) und Kränze im Haar. Zuweilen werden die Mainaden den Erinyen ziemlich ähnlich durch die Schlangen und eine kurze amazonenhafte Jägertracht mit Jagdstiefeln, während die lydisch-thrakische bassara als ein bis auf die Füfse reichender bunter Rock definiert wird; Poll. VII, 60 (vgl. Abb. 483).

Weit zahlreicher als diese der Malerei eigentümliche Klasse bekleideter Mainaden ist die der nackten oder halbnackten oder in durchsichtige Gewänder gehüllten, welche als freie Idealschöpfungen der Plastik auftreten und später natürlich auch in Gemälden zur Regel werden. Der hervorragende Typus dieser Gestalten wird Skopas verdankt, von dessen Mainade aus parischem Marmor der späte Rhetor Kallistratos (stat. II) eine wortreiche und begeisterte Beschreibung macht. Neben der Lobpreisung des seelischen Ausdrucks der ganzen Gestalt, womit der Künstler den Marmor zu beleben verstanden habe, erfahren wir, dafs das Weib ihr fein ausgearbeitetes Haar im Winde flattern liefs und dafs sie eine getötete Ziege von blaugrauer Farbe (πελιδνὸν τὴν χρόαν) in der Hand trug, welches Letztere auf Färbung des Steines hindeutet (Brunn, Künstlergesch. I, 434). Mehrere Epigramme (Anthol. Pal. IX, 774. 775; Planud. IV, 60 und wahrscheinlich auch 57. 58. 59) preisen ebenfalls nur die Belebung des Steines und nennen die Ziegentöterin (χιμαιροφόνος). Hiernach hat man, ohne Zweifel mit Recht, als oberflächliche Nachbildungen des Werkes die auf späteren Reliefs nicht seltene Figur anzusehen, welche (z. B. auf der Marmorvase des Sosibios, Wieseler II, 602; dann ebendas. I, 140; Clarac pl. 135, 135) bei taumelnder Bewegung in der einen Hand das kurze Messer über dem Kopfe schwingt, in der andern die Hälfte einer durchhauenen Ziege trägt. Wir geben hier, da mancherlei Variationen vorliegen und das Bild des Skopas im einzelnen zu bestimmen schwer sein möchte, in farbiger Nachbildung (Abb. 929 auf Taf. XVIII) ein schönes Thonrelief aus Campana opere plast. tav. 47, welches, obwohl nur zu dekorativem Zwecke angefertigt, durch Reinheit der Formen vorteilhaft wirkt und mit der Bemalung, wie regelmäfsig in dieser Gattung, keine naturalistische Täuschung, sondern nur eine wohlthätige Milderung und Abwechslung im Tone des Stoffes beabsichtigt.

Eine noch weitergehende Darstellung in der Verzückung bacchischen Taumels zeigt eine ebenfalls oft wiederholte Figur (Abb. 930, nach Bouillon Musée I, 75), deren Entblöfsung durch das Herabsinken des Mantels ein dankbares und trefflich benutztes Motiv enthält. Sie ist in höchster Ekstase mit einem Knie auf einen Altar hingestürzt und hält, indem sie den Kopf jäh zurückwirft (ῥιψαύχην), das Bild einer Gottheit empor, welches hier nur durch den Helm auf Athena hinweist, in andern Wiederholungen aber dieselbe palladienartig gewappnet oder flötenspielend darstellt. Welcker nennt sie Bellona; die nähere Beziehung ist so unsicher, wie die Deutung der Herme, welche man als Priapos oder Pan benannt hat, obwohl für beide die charakteristischen Kennzeichen fehlen. Auf einer Replik ist Pan sehr deutlich; auf einer andern fehlt das Bild auf dem Postamente;



930 Maenade.

Wieseler II, 569. 570. (Das Bildwerk wird für modern erklärt von Fröhner, Musées de France zu pl. 27.)

Den vollendeten Rhythmus künstlerischer Komposition finden wir auf einem Marmorrelief in Villa Albani, wo die Mainade mit einem Satyr gruppiert ist (Abb. 931 auf Taf. XVIII, nach Zoega, Bassiril. II, 82). Wie man an den punktierten Brüchen sieht, ist die Bacchantin von der Hüfte abwärts, ferner die Beine des Panthers und das linke Unterbein des Satyrs Ergänzung. »Die Bacchantin, mit einem feinen durchsichtigen Gewande bekleidet und an den Armen von Schlangen umringelt, ist im Zustande höchster leidenschaftlicher Ekstase. Mehr lustig ist der ihr folgende Satyr, welcher, wie man oft auf Vasenbildern sieht, am Zeigefinger eine Schale hält und in der andern Hand





929 Maenaden; Terrakottarelief. (Zu Seite 848.)



931 Satyr und Maenade im Tanz. (Zu Seite 848.)



932 Das Dionysoskind. (Zu Seite 850.)



933 Maenade auf einem Kentauren reitend; pompejanisches Wandgemälde. (Zu Seite 850.)

einen Schellenstock führt, ein unserm Halbmond zu vergleichendes Gerät, das an den oberen drei Abteilungen mit Glöckchen besetzt war, auf deren genaue Angabe es dem Künstler hier nicht ankam. Es war ein Instrument sinnlich aufregender Art wie die Becken (vgl. Plin. 36, 92; Dubois Maisonneuve introduct. pl. 40). Gehörnt, wie hier, werden die Satyrn in älterer Zeit nicht dargestellt; dafs der Hörner drei und nicht zwei sind, ist vermutlich ohne weitere Nebenbeziehung (vgl. Wieseler, Text zu Denkm. II, 544). Ein naives Motiv ist, dafs dem Panther vor der wilden Bewegung des Satyrs offenbar bange wird.« Friederichs Bausteine I, 374, der zugleich bemerkt, dafs die Verzierung von Stierschädeln und Opferschalen (nebst Rosetten) an der oberen Einfassung dieses Reliefs auf dessen friesartige Verwendung etwa an einem Dionysosheiligtum schliefsen lassen.

Eine höchst anmutige griechische Komposition enthält das Abb. 932 auf Taf. XVIII, nach Combe, Terracottas 24, 44 wiedergegebene Thonrelief im britischen Museum, welches Dionysos in der Wiege darstellt, von einer Mainade und einem Satyr im Tanze geschaukelt. Der kleine Gott liegt auf einem Tuche in Weinblättern und Trauben in dem geflochtenen Korbe, der als Wiege (λίκνον, daher λικνίτης Δ.) und sonst auch als Futterschwinge dient. Da die Mainade, welche hier wie der Satyr mit der Pantherhaut allein, so über dem flatternden Gewande auch mit einer Tierhaut (νεβρίς) behangen ist, über dem Kinde eine Fackel schwingt wie jener seinen Thyrsos, so haben früher zahlreiche Gelehrte in der Vorstellung einen tiefen mystischen Sinn geahnt: die symbolische Reinigung durch Feuer und Luftbewegung oder die Darstellung des Herdumlaufs mit dem neugebornen Kinde (ἀμφιδρόμια), anstatt des rein bacchischen Jubels über den alljährlich im Frühling wiedergebornen Gott, als welchen man ihn in Delphi feierte; vgl. Plut. Is. Osir. 35: ὅταν αἱ Θυιάδες ἐγείρωσι τὸν Λικνίτην und Orph. Hymn. 53: ἀμφιετῆ καλέω Βάκχον, — ἐγρόμενον κούραις ἅμα νύμφαις εὐπλοκάμοισιν.

Es wäre ohne erhebliche Vermehrung unsres Bilderwerkes schwer, alle die verschiedenen Wendungen und Situationen, in welche sich die reiche Phantasie der griechischen Künstler bei Darstellung der Mainaden ergossen hat, durch Beschreibung und Anführung anschaulich zu machen: von der wie Ariadne erschöpft schlummernden (Ovid. Amor. I, 14, 21) an bis zu der, welche einen Panther oder Luchs säugt (vgl. Eurip. Bacch. 655 ff., abgebildet Wieseler II, 579). Immer weiter ins Phantastische geht man mit der Zeit bei diesen dämonischen Naturen: sie scheinen durch die Luft zu schweben im Tanze (so auf dem Marmordiskos Mon. Inst. V, 29); sie schwimmen nackt auf Seepanthern gelagert übers Meer, das Tier tränkend mit Weinkanne und Schale (Zahn, Pompej. Wandgem. I, 64); sie reiten auf einem Ziegenbocke (Münchener Vase N. 359; vgl. Flasch, Angebl. Argonautenb. S. 9 ff.).

Zu den schönsten Idealschöpfungen dieses Kreises gehört endlich eine Reihe pompejanischer Wandgemälde, welche bacchische Gestalten mit Kentauren gruppieren. Unsre Abb. 933 zeigt nach Pitture d'Ercolano I S. 135 eine Mainade, die auf einen Kentauren gesprungen ist und ihn, nachdem sie seine Hände auf den Rücken gefesselt hat, an den Haaren lenkend und mit dem Thyrsos und ihrem Fufse stachelnd wie eine Kunstreiterin vorwärts treibt. Die Verkörperung der glühenden Leidenschaft eines aus seinen Schranken herausgetretenen Weibes kann kaum genialer gedacht werden. Auch des Gedankens an allegorische Bedeutung kann man sich schwer entschlagen, da das Gegenbild (bei Wieseler II, 595) ein leierspielendes Kentaurenweib zeigt, welches von einem Bacchanten umhalst wird und mit ihm zu gleich Cymbeln schlägt: hier also die heitere Seite der Festlust, dort rasender Enthusiasmus.

In ruhigeren Darstellungen des bacchischen Thiasos finden sich, namentlich auf Vasengemälden, vielfach Frauen mit den beigeschriebenen Namen der Festlust, der Heiterkeit und der Musik, also Personifikationen, die von den eigentlichen Mainaden oft schwer zu scheiden sind. »Am Ende will auch die griechische Kunst, in welcher die Erscheinung ganz zur leiblichen Darstellung einer dämonischen Welt wird, gar nicht, dafs wir hier durchweg reale und ideale Figuren scheiden sollen«, sagt Müller, Arch. § 388, 5. Wir lesen Thalia (Fröhlichkeit), Galene (Meeresstille), Eudia (Himmelsheitre), Opora (Herbstnymphe, Früchte tragend), Eirene (Friedensnymphe, mit Füllhorn und Fackel), ferner Choreia (Tanzlust), Terpsichore (Reigenlust), besonders aber Komodia (etwa Ballade) und Tragodia (eigentlich der das Bocksopfer begleitende Gesang). Vgl. Tischbein, Vases II, 44; Welcker ad Philostr. Imagg. p. 212. Besonders auffallend ist uns aber Methe die Trunkenheit, bei Nonnos Dionys. 19, 17 des Dionysos Tochter und vermählt dem Satyr Staphylos (Weinstock), ebdas. 18, 124. Diese Methe bildete in einem berühmten Marmorwerke des Praxiteles mit Dionysos und einem Satyr eine Gruppe (Plin. XXXIV, 69: *Liberum patrem, Ebrietatem, nobilemque una Satyrum*; s. Brunn, Künstlergesch. I, 338), sie wurde von Pausias gemalt, wie sie aus einer gläsernen Schale trank, durch welche hindurch man ihr Gesicht sah (Paus. II, 27, 3); in einem Tempel des Silen reichte sie diesem den Becher (Paus. VI, 24, 3) und kommt so oft auf Vasen vor, dafs wir sie im Sinne der Griechen wohl nur als die »Weinseligkeit« fassen dürfen. Dabei ist auch zu bemerken, dafs sie selbst und alle ähnlichen Figuren nicht in ekstatischer Haltung, meist auch nicht tanzend

erscheinen, und daher eher Nymphen oder Wärterinnen (τιθῆναι, Ammen) des Dionysos genannt werden können. [Bm]

Malerei. Eine kurze zusammenfassende Behandlung der Malerei des klassischen Altertums auf Grund des gegenwärtigen Standes der Forschung bietet erhebliche Schwierigkeit. Auf keinem andern Gebiete bewegen wir uns auf einem gleich unsicheren Boden. Von Werken der Bau- und Bildhauerkunst ist genug erhalten, um uns die schriftlichen Zeugnisse verstehen und richtig beurteilen zu lehren und zugleich der Forschung als zuverlässige Stütze zu dienen. Anders bei der Malerei. Laut erschallt durch das ganze Altertum der Ruhm der grofsen Maler, aber die thatsächlichen Angaben über Künstler und Kunstwerke sind überaus dürftig, und mit wie glänzendem Scharfsinn auch H. Brunn dieselben in seiner Geschichte der griechischen Künstler (1859) zu feinsinnigen lebensvollen Charakteristiken ausgestaltet hat, so läfst sich doch nicht verhehlen, dafs dieselben nur da Anspruch auf volle Glaubwürdigkeit erheben können, wo sich mit Hilfe äufserer Anhaltspunkte, vor allem erhaltener Denkmäler, eine Gegenprobe anstellen läfst. Leider fehlt es an ihnen nur zu sehr. Von all den berühmten Gemälden, die die Bewunderung der Zeitgenossen und der späteren Geschlechter erregten, ist kein einziges erhalten. Und wenn schon mit Recht bemerkt wird, dafs wir »trotz aller theoretischen Erkenntnis und trotz glücklicher Funde für die Wirkung eines Goldelfenbeinkolosses, wie es des Pheidias Parthenos war, nicht einmal zu Ahnungen vorzudringen« vermögen, wie viel mehr gilt das von den Gemälden eines Apelles! Immerhin ist unsre Kunde von antiker Malerei nicht ganz auf die Bemerkungen der Schriftsteller beschränkt. Viele Tausende bemalter Vasen sind aus den Grabstätten der verschiedensten Mittelmeerländer ans Tageslicht gekommen; in den letzten Jahrzehnten hat man gelernt, sie wissenschaftlich zu verwerten und erkannt, dafs sie besonders für die ältere Entwickelung der Malerei die wichtigsten Fingerzeige bieten. Ähnliches gilt von den Wandmalereien in den Gräbern Etruriens. Die reiche Zahl der späteren Wandgemälde Roms und der 79 n. Chr. beim Vesuvausbruch verschütteten Städte Campaniens weisen dagegen, wie zuerst Helbig (Untersuchungen über die camp. Wandmalerei 1873) ausgeführt hat, in ihrem Grundstock auf die alexandrinische Kunst zurück und sind für deren richtige Beurteilung von gröfstem Werte. Derselben Zeit gehören die ältesten Mosaike (s. Art.) an, von denen einzelne zu den schönsten Resten antiker Malerei gerechnet werden können. Aber damit nicht genug. Die Funde der letzten Zeit auf griechischem Boden haben unsre Kenntnis überraschend erweitert. Zu den Grabreliefs sind Grabmalereien getreten, zum Teil von hohem Alter. Was früher nur von wenigen Klarblickenden vorausgesetzt und behauptet ward, dafs die Bemalung bei allen Werken griechischer Kunst eine grofse Rolle gespielt habe, ist jetzt unbezweifelte Thatsache. Ja noch mehr; das bisher verbreitete Vorurteil, das den Griechen vorzugsweise Sinn und Neigung für das Plastische zuerkannte, und das, wie mit Recht gesagt ist, zum guten Teil wohl »durch die Einseitigkeit unseres Besitzstandes an erhaltenem Material« beeinflufst ist, beginnt einer richtigeren Vorstellung von der Wertschätzung beider Schwesterkünste im Altertum Platz zu machen. Die griechischen Grabstätten lehren unwiderleglich, wie Relief und Malerei von einander untrennbar waren und eine strenge Scheidung zwischen beiden in griechischer Kunstpraxis nicht bestand. Dafs die Sarkophagreliefs der Kaiserzeit zum grofsen Teil auf malerische Vorbilder zurückgehen, tritt immer klarer zu tage. Aber auch die statuarische Plastik ist nicht unberührt geblieben. Ist das schon die natürliche Voraussetzung für die Zeit Alexanders und seiner Nachfolger, wo die Malerei ihre höchste Blüte erreichte und der Ruhm der Bildhauer vor dem der Maler mehr und mehr erblafste, so scheint sich auch für das vorangehende Jahrhundert seit den Perserkriegen ein ähnliches Verhältnis je länger je mehr herauszustellen. Seit Brunn in den erhaltenen nordgriechischen Skulpturen ein eigenartig malerisches Element erkannte (Münchener Ber. 1876) und ihm in den Giebelgruppen des Zeustempels von Olympia eine durchaus verwandte Richtung entgegenzutreten schien (Münchener Ber. 1877. 1878), ist die Frage nach dem Einflufs der Malerei auf die Bildhauerkunst des 5. Jahrhunderts mit Lebhaftigkeit erörtert worden. Ist auch in vielen Einzelheiten noch nicht das letzte Wort gesprochen, so steht soviel doch jedenfalls fest, dafs Polygnots Auftreten in Athen von der einschneidendsten Bedeutung nicht nur für die Malerei, sondern auch für die Bildhauerei der Folgezeit war, dafs er einen Einflufs übte, der vielleicht auch in den Werken eines Pheidias durch fernere Forschungen sicherer noch als bisher wird nachgewiesen werden können. Schon ist das Wort ausgesprochen, dafs durch den gröfsten Teil der griechischen Kunstentwickelung hindurch die Malerei der Plastik vorangegangen sei und ihr gewissermafsen den Weg gewiesen habe, dafs sie als die »führende Kunst« angesehen werden müsse (Michaelis), und mehr und mehr drängt sich die Überzeugung auf, dafs bei der unauflöslich engen Verbindung zwischen den Schwesterkünsten die gesonderte Behandlung derselben auf die Dauer nicht durchführbar sein wird.

Man sieht, eine Fülle neuer Gedanken ist angeregt, neue Probleme sind aufgeworfen, durch die die Forschung teilweise in ganz andre Bahnen geleitet wird. Aber von ihrer Lösung sind wir noch

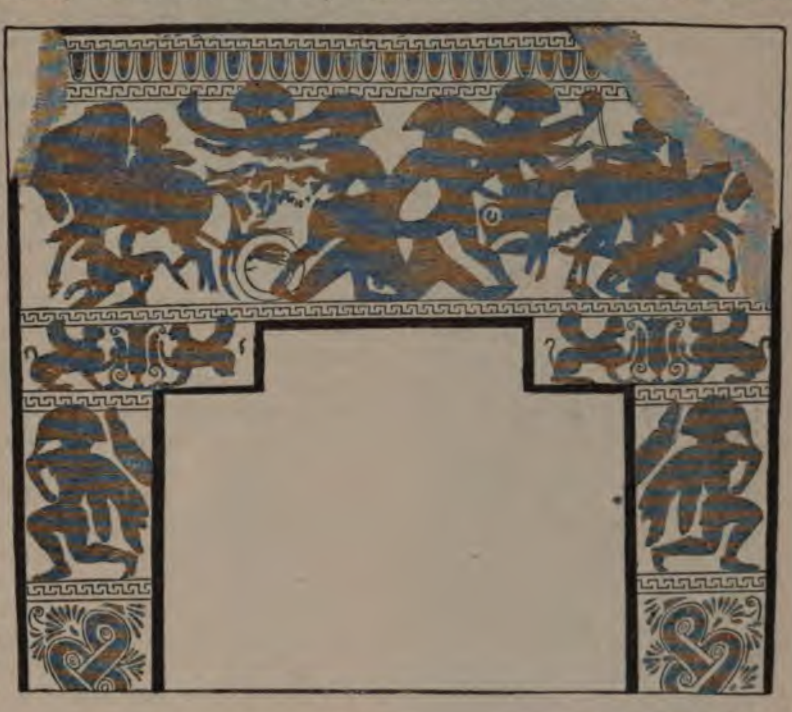
weit entfernt, das *dies diem docet* gilt hier mehr als sonst. Um so notwendiger wird es sein, auf den folgenden Blättern eine gewisse Entsagung zu üben, mit dem eigenen Urteil zurückzuhalten, auf die noch nicht gehobenen Schwierigkeiten hinzuweisen und die gesicherten Ergebnisse um so kräftiger zu betonen. Eine Scheidung der litterarischen und monumentalen Überlieferung, wie sie wohl versucht worden ist, erscheint, zumal bei dem Zwecke dieses Buches, unthunlich; die erhaltenen Denkmäler müssen in den Vordergrund treten und mit ihrer Hilfe das Verständnis der wichtigsten schriftlichen Zeugnisse angestrebt werden.

Über die älteste griechische Malerei wissen unsre Gewährsmänner aus dem Altertum (vor allem Plinius nat. hist. 35) weniger als wir. Manche der genannten Künstlernamen klingen historisch, man merkt den Versuch einer künstlichen Zurechtschiebung vereinzelter überkommener Angaben. Korinth und Sikyon werden besonders oft erwähnt, Orte, von denen wir durch die erhaltenen Denkmäler zur Genüge wissen, dafs in ihnen Malerei auf Thon sowohl auf Tafeln (πίνακες, Benndorf, Griech.-sicil. Vasenb. 9 ff.; Klein, Meistersignaturen 9 f.), wie auf Gefäfsen schon in früher Zeit, gewifs schon im 7. Jahrhundert, eifrig betrieben ward. Neue Funde führen uns, wenn wir auch von gemalten Vasen ganz absehen, in eine weit ältere Zeit zurück.

Von Malerei ist im Homerischen Epos nicht die Rede, aber die Weberei versuchte sich schon in figürlichen Darstellungen (vgl. Helbig, Homer. Epos 150 f.). Aus der Beschreibung des Schildes Achills ergibt sich, dafs dem Dichter Arbeiten bekannt waren, wo durch Einlegung verschiedener Metalle, durch Legierung und vielleicht durch Verwendung von blauem Schmelz eine buntfarbige, malerische Wirkung erzielt ward (Helbig a. a. O. 303; Milchhöfer, Anf. d. Kunst in Griechenl. 144 f.; Wörmann, Landschaft 106). Vorzügliche Proben dieser Kunstweise haben sich schon in den mykenischen Schachtgräbern auf Gefäfsen und Dolchklingen gefunden (vgl. ›Mykenai‹). Aber selbst wirkliche Malerei kann der Homerischen Zeit nicht fremd gewesen sein. Leider hat sich das Erscheinen von Schliemanns Buch über seine jüngsten Ausgrabungen in Tiryns wider Erwarten verzögert. Dort wird die älteste auf griechischem Boden entdeckte Wandmalerei veröffentlicht, die eine Wand des uralten Königspalastes auf dem Burghügel von Tiryns zierte, eines Palastes, der zuverlässigen Angaben zufolge in allen Stücken dem Homerischen Hause entspricht. Die erhaltene Darstellung, ein Gaukler auf einem Stier, erinnert in der Lebhaftigkeit der Bewegung, der unbeirrten rücksichtslosen Wiedergabe der Wirklichkeit an die erwähnten Dolchklingen und manche der sog. ›Inselsteine‹. Über die Technik ist noch nichts Genaueres bekannt. Von Farben sind neben schwarz und weifs blau, rot und gelb verwendet; der Stier, weifs mit roten Flecken, ist zuerst gemalt, dann der blaue Grund, auf ihm mit Deckweifs der nackte Mann. Auch auf der Burg von Mykenai sind sehr alte bemalte Stuckfragmente mit teilweise figürlicher Darstellung gefunden (vgl. Milchhöfer, Anf. d. Kunst 231 f.). Jedenfalls stimmen solche Funde schlecht zu der von Klein, Euphron. 24 und Milchhöfer, Mittl. Ath. Inst. 1879 S. 70 vertretenen Anschauung vom Farbenrelief als gemeinschaftlichem Vorläufer der Skulptur und Malerei. Klein: ›Plastik und Malerei sind in der ältesten Zeit in einem bunten und flachen Reliefstil vereinigt, den Griechenland aus Vorderasien herübergenommen und weitergebildet hat (Beispiele: Kypseloskasten und amykläischer Thron). Die Malerei will zuerst nichts anderes als die Naturfarbe des Metalls oder Holzstoffes ersetzen, ihr Charakter ist der eines Surrogates. Die technisch gar nicht notwendige Prozedur des Einritzens der gemalten Figuren und Gegenstände weist noch deutlicher auf die Nachahmung der getriebenen, ausgeschnittenen und eingelegten Arbeit; das Streben nach Buntheit erklärt sich daraus.‹

Ob in den Stürmen der dorischen Wanderung mit so mancher anderen Kunstfertigkeit auch die des Malens auf griechischem Boden wieder verloren ging? Die nächsten Reste griechischer Malerei, denen wir begegnen, führen uns schon in historische Zeit, in das Zeitalter der Peisistratiden. Die beiden bedeutendsten Denkmäler erscheinen hier in Abbildung; beide schmückten die Wohnung Gestorbener. Ersteres (Abb. 934, nach Journ. of hell. stud. IV, 10; jetzt besser Mon. Inst. XI, 53) ist vermutlich jünger, weist jedoch stilistisch augenscheinlich auf eine frühere Stufe der Kunstentwickelung zurück und läfst uns einen Blick thun in die Kunstweise der südöstlichen Küste Kleinasiens. Die Malerei schmückt den breiten oberen Rand eines Thonsarkophags (das Mittelstück fehlt in der Abbildung), welcher mit einem zweiten, anscheinend jüngeren Exemplar vor wenigen Jahren in der Nähe des alten Klazomenai gefunden ward. Auf den roten Thon ist weifs aufgetragen, auf diesen Grund sind die Umrisse der Figuren mit gelblichen Linien vorgezeichnet und dann mit rötlicher, hie und da ins Schwärzliche spielender Farbe ausgefüllt. Innenzeichnung fehlt ganz, auch ein weiterer Farbauftrag scheint gefehlt zu haben, so dafs die Darstellung wie ein Schattenbild wirkt und durch das vielfache Durchschneiden der Figuren grofse Undeutlichkeit entsteht. Plin. 35, 56 bezeichnet solche Malweise als eine der ältesten und weist Eumaros von Athen das Verdienst zu, einzelne Figuren, vor allem Mann und Frau, durch Farbe zuerst unterschieden zu haben, ein Verfahren, das wir in der schwarzfigurigen Vasenmalerei (s. ›Vasenkunde‹) stets beobachtet sehen. Die behelmten Köpfe und die

Tiere am Fuſsende zeigen dagegen teilweise Umriſszeichnung; auch das ist von archaischen Vasen bekannt. Das Hauptbild bietet eine in der älteren Kunst ungemein beliebte Darstellung. In der Mitte ist ein Krieger verwundet zu Boden gesunken. Über ihm kämpfen Freund und Feind, Schild gegen Schild; die riesigen Helme lassen das Gesicht nicht erkennen. Rechts und links halten ihre mit zwei Rossen bespannten Streitwagen, geführt von einem gleichfalls behelmten Krieger; neben den Pferden sieht man auf beiden Seiten einen Diener und einen Hund. Die übrigen Darstellungen bedürfen keiner Erklärung; das untere Tierbild, eine weidende Hirschkuh, der sich zwei Löwen nähern, ist durch archaische Vasen hinreichend bekannt. Auſser dem schon genannten zweiten Sarkophag sind noch manche kleinere Reste von anderen gefunden; überdies dient zur Vergleichung ein gleichartiger Sarkophag von Rhodos im britischen Museum. Über mancherlei technische und stilistische Eigentümlichkeiten vgl. Puchstein, Ann. Inst. 1883 p. 168 ff. Ein Versuch, diesen Denkmälern, die in vieler Hinsicht überraschend Neues darbieten und zu vielen Fragen Anlaſs geben, in der kunstgeschichtlichen Entwickelung ihren festen Platz anzuweisen, scheint bei der Seltenheit der Funde aus jener Gegend noch verfrüht. Nur das mag betont werden: Wie vieles auch an recht altertümliche Kunstweise erinnert, so macht doch die Malerei nicht den Eindruck urwüchsig frischer Kraft. Es hat den Anschein, als sei zugleich mit überkommenen Typen auch eine frühere Technik beibehalten zu einer Zeit, wo man schon ganz anderes zu leisten im stande war.





934 Bemalter Thonsarkophag aus Kleinasien. (Zu Seite 852.)

Viel erfreulicher und doch gewiſs beträchtlich älter ist das zweite Denkmal (Abb. 935, nach Mittl. Ath. Inst. 1879 Taf. 1 u. 2), welches uns nach Attika führt. Seit langer Zeit bekannt ist die Grabstele des Aristion, ein Flachrelief, das einst in reichem Farbenschmuck prangte (vgl. Abb. 358 und dazu S. 339). Ganz in ihrer Nähe ward dies Grabmal gleicher Form gefunden mit der Inschrift: Λυσέᾳ ἐνθάδε σῆμα πατὴρ Σήμων ἐπέθηκεν, doch fand es weniger Beachtung, da die Farben völlig verblichen waren. Loeschckes Verdienst ist es, mit Hilfe des Architekten Fr. Thiersch auf dem Marmor die Gestalt des Lyseas wieder entdeckt zu haben. Wie

Aristion steht in genau entsprechender Haltung Lyseas »lebensgrofs in feierlicher Ruhe vor uns, wie er sich zum Trankopfer anschickt. In der gehobenen Linken hält er die Lustrationszweige, in der Rechten den Becher«. Die Farben lassen sich grofsenteils nur erschliefsen, sicher ist nur, dafs der Chiton purpurrot, die kleinen Zweige grün waren; der Becher war vermutlich schwarz, der Mantel als Feierkleid weifs mit buntem Saum. Wie bei dem besprochenen Sarkophag war auch hier mit einer dunklen Farbe die Umrifszeichnung auf dem Marmor entworfen, darauf die Farben aufgetragen, der Grund rot gefärbt. Wie die Abb. 936 des ganzen Denkmals zeigt, war auf dem Sockelbild ein kleiner galoppierender Reiter dargestellt, ob etwa in Erinnerung an einen früher errungenen Sieg des Lyseas, wissen wir nicht (vgl. Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 178 Anm. 2). Jedenfalls waren derartige Sockelbilder in jener Zeit beliebt, sie scheinen fast immer gemalt gewesen zu sein, und auch an der Aristionstele (s. die Abb. bei Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. [3]I, 150) ist solches Bild vorauszusetzen. Wir sehen deutlich, dafs Malerei und Relief für solche Grabmäler neben einander in Gebrauch waren und sich gegenseitig ergänzten. Oben war das Denkmal mit einer einfachen Palmette geschmückt, derart, wie sie Abb. 937 auf Taf. XIX (nach Stackelberg, Gräber d. Hell. Taf. 6) von einem etwa gleichzeitigen Grabstein zeigt. Die Lyseasstele läfst sich mit ziemlicher Sicherheit nach den Buchstabenformen der Inschrift dem dritten Viertel des 6. Jahrhunderts zuweisen. Die Marmormalerei hatte demnach zu der Zeit, wie handwerksmäfsig sie auch sein mochte, schon eine gewisse Selbständigkeit und Freiheit erreicht; besonders in der Gewandbehandlung fällt das auf bei Vergleich der gleichzeitigen schwarzfigurigen Vasenbilder. Aufser der Lyseasstele sind bisher von gemalten Grabdenkmälern des 6. Jahrhunderts nur Fragmente bekannt; dafs ihrer so wenige sind neben der grofsen Zahl gleichalteriger Grabreliefs, liegt in der Natur der Sache; in der Folgezeit scheinen diese schlanken Marmorstelen (Gemälde und Reliefs) anderen Arten von Grabmälern mehr und mehr Platz gemacht zu haben, wenn auch nicht ganz verschwunden zu sein. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts treten die Grabstelen in veränderter Form wieder hervor (vgl. unten S. 867 Abb. 944). Dafs die geschilderte Technik der Marmormalerei zur Ausbildung der rotfigurigen Vasenmalerei führte, die im Anfang des 5. Jahrhunderts erfolgte (s. »Vasenkunde«), hat Loeschcke a. a. O. S. 41 f. nachzuweisen gesucht, vgl. dagegen Klein, Euphron. 16 ff. und Milchhöfer, Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 165 f.; ein gewisser Zusammenhang wird sich schwerlich leugnen lassen. Was aber auch die Ursachen dieses bemerkenswerten Umschwungs gewesen sein mögen, zweifellos bedeutet diese Wandlung technisch und stilistisch einen überaus wichtigen Fortschritt, wir sehen den Anbruch einer neuen Zeit.



936



935 Bemalter Grabstein, Athen. (Zu Seite 853.)

Von Kimon von Kleonai berichtet Plin. 35, 56: *hic catagrapha invenit et varie formare voltus, respicientis suspicientisve vel despicientis. articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in veste rugas et sinus invenit.* Mit Hilfe der strengrotfigurigen Vasen-

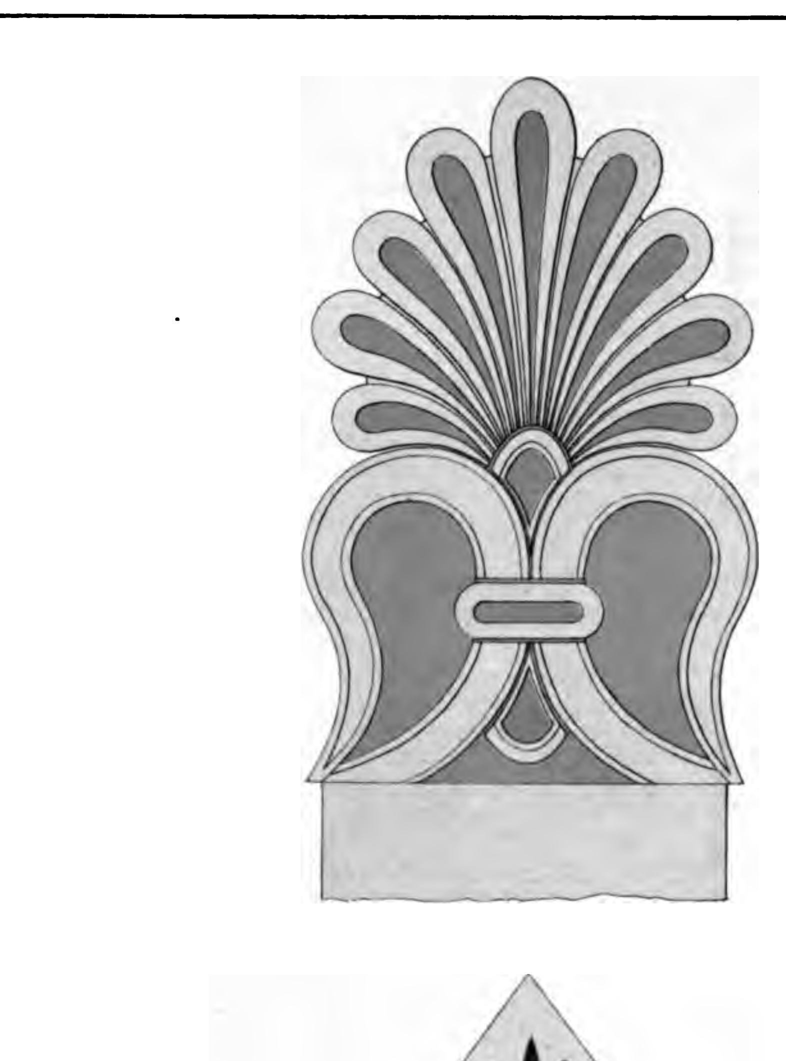


Fig. 937
Palmette an einer attischen Grabstele
zu Seite 854.

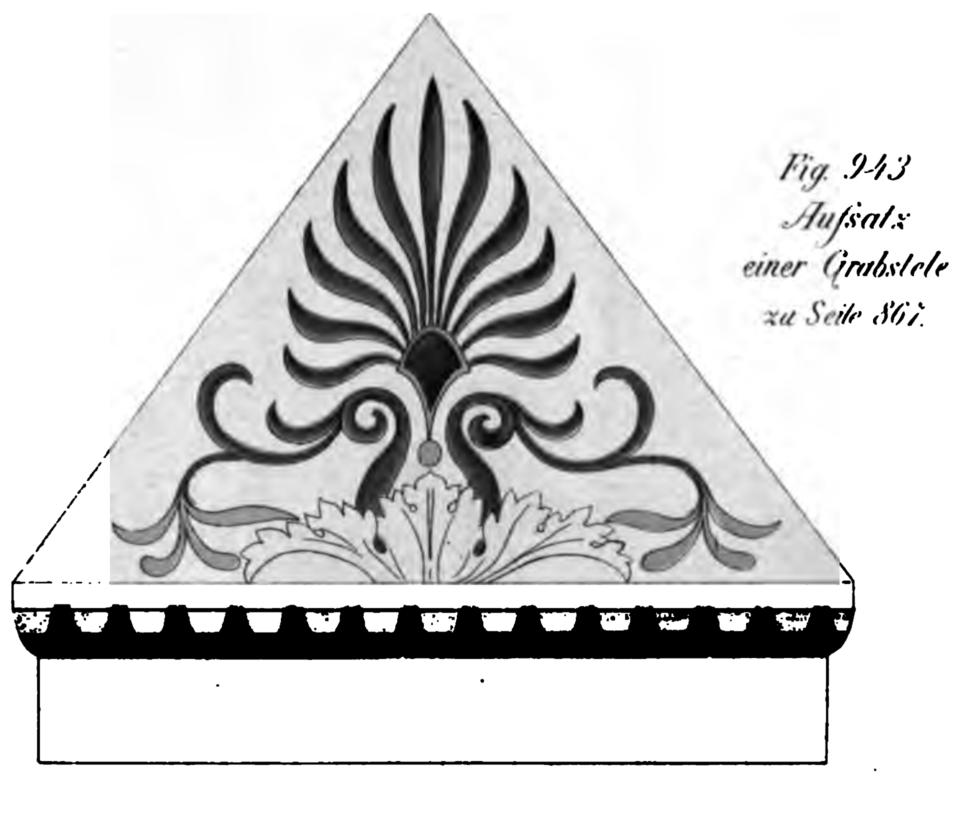


Fig. 943
Aufsatz einer Grabstele
zu Seite 867.



bilder hat Klein, Euphron. 24 f. das Wesen dieser kimonischen Neuerungen dargelegt. Die Zeichnung des nackten Körpers tritt jetzt in den Vordergrund, in einer überraschenden Fülle von Bewegungen und Wendungen, an denen auch »mit unverkennbarer Absichtlichkeit« die Köpfe und Augen, wenn auch noch in fehlerhafter Bildung, teilnehmen; Muskelpartien und Hauptadern werden durch Innenzeichnung hervorgehoben; die bekleideten Figuren erscheinen nicht mehr wie früher silhouettenartig; die Gewandung sucht sich den Körperformen anzupassen, deren Umrifs auch unter dem Kleide deutlich zu Gesicht kommt (das scheint mit *catagrapha* gemeint zu sein); der Überschufs ergiefst sich in einer Reihe von zierlichen Falten (vgl. z. B. S. 8 Abb. 9, S. 82 Abb. 86, S. 518 Abb. 559 mit S. 210 Abb. 164 und S. 218 Abb. 171). Weiteres s. »Vasenkunde«.

Die alten Fesseln sind gesprengt; neue Formen, neue Stoffe kommen überall zum Vorschein; die Entwickelung ist eine erstaunlich schnelle. Man vergleiche nur mit den genannten rotfigurigen Vasen das schöne Bild der Zurückführung des Hephäst (S. 644 Abb. 714), das den letzten Jahrzehnten desselben Jahrhunderts angehört, oder die nicht viel spätere Vase Blacas mit der Darstellung des Sonnenaufgangs, und man wird ermessen, welche Kluft in wenigen Jahrzehnten überbrückt worden ist. War das aber schon beim immerhin konservativen Handwerk der Fall, so können wir uns den Wandel in der grofsen Kunst nicht leicht bedeutend genug vorstellen. Es ist das Zeitalter des Polygnotos und Pheidias. Es ward bereits darauf hingewiesen, dafs die Malerei in vieler Hinsicht der Bildhauerei die Wege gewiesen hat und dafs auch der grofse Meister Pheidias von seinem älteren Zeitgenossen nicht unbeeinflufst geblieben sein kann. Versuchen wir festzustellen, was sich für diesen ersten berühmten Maler mit einiger Sicherheit bisher ergeben hat.

Über Polygnots Leben wissen wir wenig. Seine Heimat ist die Insel Thasos, wo die Kunst frühzeitig eifrige Pflege gefunden zu haben scheint (Brunn, Münchener Ber. 1876 S. 326), Polygnot gehört selbst einer Malerfamilie an, schon sein Vater Aglaophon ward mit Ehren genannt. Wie Pheidias in seiner Jugend gemalt haben soll, so heifst's von Polygnot, er sei auch als Bildhauer thätig gewesen. Er war »ein stolzer Mann, der die Bezahlung seiner Bilder verschmähte, und statt dessen in Delphi mit Ehren, in Athen mit dem Bürgerrecht belohnt ward.« Wann er geboren, wann er nach Athen gekommen, wann er gestorben ist, erfahren wir nicht; fest steht nur, dafs seine schöpferische Wirksamkeit mit der kimonischen Verwaltung in enger Verbindung steht. Es ist die Zeit des glänzenden Aufschwungs Athens nach den Perserkriegen. Zum ersten Mal hören wir jetzt von grofsen malerischen Kompositionen. Es galt die Wände der öffentlichen Gebäude zu schmücken, der Würde des Ortes und der jetzigen Bedeutung der Hauptstadt gemäfs. Polygnot stand nicht allein. Neben ihm und gewifs teilweise unter seiner Oberleitung war Panainos thätig, ein naher Verwandter des Pheidias, und vor allem Mikon, wie Polygnot als Maler und Bildhauer genannt und gleichfalls ionischer Herkunft. Welche Gemälde von dem einen oder andern ausgeführt sind, ist nicht überall festzustellen. Über die Bilder in der Stoa Poikile s. S. 166[2], im Theseion S. 169[2], 58[1] u. 61[1], im Anakeion S. 172[1]; die in dem später als Pinakothek benutzten Nordflügel der Propyläen genannten Tafelbilder (Julius, Mittl. Ath. Inst. 1877 S. 192 ff.) werden neuerdings dem Polygnot abgesprochen (Robert, Bild und Lied 182 f.). Über alle diese attischen Gemälde und ebenso über die in Platää und Thespiä erhalten wir nur kurze Andeutungen. Doch lehren sie zur Genüge, dafs ein neuer Geist in diesen grofsartigen Schöpfungen herrschte. Neue Stoffe, besonders aus der attischen Lokalsage, treten hervor, das erwachte Selbstgefühl kommt lebendig zum Ausdruck. Deutlich läfst sich das an den Vasenbildern aus der Mitte und zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts verfolgen, welche in einer stattlichen Reihe von Fällen nachweislich von Werken des Polygnot und seinen Genossen beeinflufst sind (vgl. »Vasenkunde«). Weniger deutlich hat sich bisher die direkte Abhängigkeit gleichzeitiger und späterer Skulpturen von diesen Wandgemälden erweisen lassen; eins der sichersten Beispiele haben die jüngst in Lykien entdeckten Reliefs eines prächtigen Grabmals ergeben (Benndorf, Mittl. a. Österr. VI, 56 ff. des S. A.; Mitchell, hist. of anc. sculpt. 420 f.; Murray, hist. of greek sculpt. II, 221 f. Vgl. Abb. Freiermord in Art. »Odyssee«).

Doch nicht diese Gemälde haben Polygnots Ruhm begründet, sondern die beiden grofsen figurenreichen Wandbilder in der Halle (Lesche) der Knidier zu Delphi, die Zerstörung Troias und die Unterwelt (vgl. W. Gebhardt, Komposition der Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi, Göttingen 1872). Durch eine glückliche Fügung sind wir über sie genau unterrichtet, Pausanias (X, 25—31) widmet ihnen eine ausführliche Beschreibung. Um wenigstens eine ungefähre Vorstellung vom Charakter Polygnotischer Kunst zu ermöglichen, mögen hier die Grundzüge eines dieser Gemälde, der Zerstörung Troias, mit den Worten Kekulés (Bädeker, Griechenl. S. LXXXVI) kurz hervorgehoben werden. »In der Mitte sah man das Gericht der griechischen Helden über den Frevel des Aias an Kassandra. Kassandra safs auf der Erde, das Bild der Athena, das sie flüchtend umklammert hatte, in den Händen; der Frevler schwur; Agamemnon, Menelaos, Odysseus, Akamas, Polypoites, des Peirithoos Sohn, umstanden die Scene. Dahinter wurde die troische Burg sichtbar. Das hölzerne Pferd

ragte mit dem Kopf über die Mauer. Sein Werkmeister Epeios warf die Steine der bezwungenen Mauer nieder. Nach rechts und links folgten Bilder der wilden Zerstörung. Während der alte Nestor sich müde zum Wegzug anschickte, tobte der wilde Neoptolemos allein noch mordend weiter. Tote und Sterbende lagen umher, andre Leichen wurden weggetragen, Frauen und Kinder waren zu den Altären geflüchtet, die gefangenen Troerinnen wehklagten, unter ihnen Andromache mit einem Kinde an der Brust und die Töchter des Priamos, Priamos und Agenor safsen in ihrem Jammer da, dagegen Helena als stolze Fürstin, von ihren Dienerinnen umgeben. Sie wurde von Demophon, dem Sohne des Theseus, ersucht, seine Grofsmutter Aithra, die ihre Sklavin war, freizugeben; und die schönen Sklavinnen Briseis und Diomede sahen staunend auf Helene, deren schicksalvolle Schönheit den ganzen Krieg entzündet hatte. Auf der Seite der Troer ward nur Agenor geschont. Sein Haus und der Auszug des Antenor mit Familie bildete auf der einen Seite das Ende, auf der andern entsprach ihm die Scene, wie das Zelt des Menelaos abgebrochen und sein Schiff zur Reise fertig gemacht wird.«

Wir sehen eine friesartig ausgedehnte Komposition, ohne malerische Einheit und räumliche Geschlossenheit. Einzelne Figurengruppen, durch keinen gemeinsamen Hintergrund natürlich verbunden; einzelne Gegenstände, ein Haus, ein Baum, die Stadtmauer, ein Stück Wasser dienen zur Veranschaulichung der Örtlichkeit. Aber zugleich fällt die strenge Gesetzmäfsigkeit der Gesamtanordnung auf. Eine grofse Mittelgruppe zog das Auge des Beschauers zunächst auf sich, nach beiden Seiten hin in mehreren, jedoch nicht streng linear getrennten Reihen einander entsprechende Gruppen, an den beiden Enden der friedliche Ausklang, der Abzug der Sieger und der dem Gemetzel entronnenen Troer. »Von der Mitte aus nimmt das Ergreifende und Gewaltige der Gegenstände nach beiden Seiten hin gleichmäfsig ab« (Welcker). Ich weifs nicht, was diese von Brunn überzeugend nachgewiesene harmonische Schönheit des Aufbaus deutlicher zur Anschauung bringen könnte, als attische Vasenbilder, die zwar nicht auf Polygnotische Schöpfungen zurückgehen, aber doch in mancher Hinsicht das Gepräge seines Geistes tragen, vor allem die wunderschöne Amazonenvase von Cumä (Bull. Nap. IV Taf. 8) und die etwas ältere, aber vielleicht von gleicher Hand gemalte Vase der ehemaligen Sammlung Saburoff Taf. LV. Mit Recht sagt Brunn, Künstlergesch. II, 36: »Sein Ruhm besteht darin, dafs er trotz einer freiwilligen Unterordnung unter alt hergebrachte Formen und Gesetze diesen selbst ein höheres geistiges Leben einzuhauchen, gerade aus ihnen eine höhere künstlerische Schönheit zu entwickeln verstand.«

Das gilt zum Teil auch von der malerischen Technik im engeren Sinne, von Zeichnung und Farben. Was Plin. 35, 58 von den technischen Fortschritten Polygnots zu sagen weifs, ist in der That an sich kaum von Belang, »*primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurumumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare*«. Letzteres ist offenbar die Hauptsache. Eine erstaunliche Fülle neuer Motive kommt von nun an in den Bildern zum Vorschein, die überlieferten konventionellen Typen fallen fort, individuelle Charakterisierung wird versucht, die übertriebene Geberdensprache, die possierliche Beweglichkeit der älteren Kunst macht ruhigerer Haltung und naturgemäfserer Bewegung Platz. Der ganze Körper wird Träger des Ausdrucks, das Auge erhält selbständigere Bedeutung und richtigere Form, an Lid und Wimpern werden die Haare angegeben, der Mund wird ausdrucksvoller. Klein, dessen Darlegung (Euphron. 56) ich hier folge, weist auf die rollenden Augen und das Zähnefletschen des Antaios (S. 82 Abb. 86) hin. Betreffs der bunten Frauenhauben macht Brunn (Münchener Ber. 1878 S. 450) die feine Bemerkung: »In der Malerei bildet namentlich das anliegende Frauenhaar leicht einen Flecken, eine zu einförmige Fläche, die gebrochen oder unterbrochen werden mufs. Auf dieses Bedürfnis möchte es zurückzuführen sein, dafs Polygnot die Köpfe der Frauen mit bunten Bändern bedeckte, um hier eine reichere Mannigfaltigkeit in Zeichnung wie in Farben zu erzielen.« Zur Erläuterung verweist Brunn auf manche Köpfe der olympischen Giebelgruppen und auf das S. 343 abgebildete Relief von Pharsalos, Klein auf Vasenbilder des Euphronios und seiner Genossen (vgl. z. B. S. 432 Abb. 479). Das Bild kann uns zugleich zeigen, was unter »*tralucida veste*« verstanden sein wird. Wer diese Gestalt mit den Frauen des Antaioskraters vergleicht, auf die oben zur Veranschaulichung der Neuerungen des Kimon von Kleonai hingewiesen wurde, wird den grofsen Fortschritt nicht verkennen. Nur ist dabei stets im Auge zu behalten, dafs die hohe Kunst eines Polygnot selbstverständlich »unendlich mehr bot, als die Hand des einfachen Vasenmalers fassen konnte«.

Geringer waren allem Anschein nach die Fortschritte des Meisters in der Farbengebung; in dieser Hinsicht wurde er bald durch die folgenden Leistungen so in den Schatten gestellt, dafs dem verwöhnten Geschmack die Bewunderung seiner Bilder abgeschmackt erscheinen mufste. Von einer nach Täuschung strebenden Wirkung der Farbe findet sich bei ihm keine Spur. »Ist es auch schwerlich richtig, sagt Brunn (Münchener Ber. 1877 S. 9 f.), dafs die Malerei des Polygnot nur kolorierte Zeichnung war, so ist es doch sicher, dafs ihr die volle Wirkung von Licht und



938 Gemalte Trinkschale aus Athen. (Zu Seite 857.)



Schatten abging. Sie wird nicht Licht-, Schatten- und Reflextöne neben einander gesetzt und in einander verarbeitet, sondern sich begnügt haben, auf den Lokalton Licht und Schatten mehr durch Schraffierung als durch eigentliche Malerei aufzusetzen, so dafs das Ganze mehr den Charakter eines mäfsig ausgeführten Aquarells als einer vollständigen Malerei trug.« (Günstiger urteilt Blümner, Arch. Stud. zu Lucian 1867 S. 33 ff.) Füge ich noch hinzu, dafs »die einzelnen Figurengruppen mit samt ihren gelegentlichen landschaftlichen Zuthaten sich in wenigen einfachen aber charakteristischen Farben« vermutlich »von einem weifsen Wandgrund abgehoben haben« und dafs »die Farben verschiedentlich zu gewissen Stimmungseffekten benutzt sind« (Wörmann, Landschaft 160), so wird im wesentlichen erschöpft sein, was sich über Polygnots Technik berichten läfst.

Die im engeren Sinne malerische Bedeutung ist also gering, und so erklärt es sich, dafs Plinius die Blüte der Malerei erst nach des Künstlers Tode beginnen läfst. Trotzdem erkennen wir auf Schritt und Tritt seine mafsgebende Bedeutung für die nächstfolgenden Geschlechter. Die Kunst der Anlage, die bedeutsame Auswahl der Scenen, die reiche Fülle neu gewonnener Stoffe und Motive, die grofsartige geistige und poetische Auffassung, der ideale, ethische Charakter seiner Malerei (s. die schöne Ausführung von Brunn, Künstlergesch. II, 41 ff.), endlich die von ihm ausgehende allseitige Anregung, das ist's, was Polygnot einen Ehrenplatz in der Geschichte der Malerei sichert. Zum Schlusse die Worte Kekulés: »Seine grofsen sinnvollen Kompositionen hat Polygnot zum Teil aus der dichterischen Überlieferung des Epos geschöpft, zum Teil aus volkstümlichen Vorstellungen und selbst aus dem Volkswitz, zum Teil aus dem schon vorhandenen Vorrat bildlicher Typen und Themen, aber auch selbstdichtend hat er neuen Stoff zugebracht und alles mit seinem persönlichen sinnigen und hohen Geist erfüllt und belebt. Ein so grofser ernster Zug von Erhabenheit ging durch seine Bilder, dafs ihren Anblick vor allem Aristoteles der heranwachsenden Jugend gewünscht hat.«

Der gewaltigen Wirkung dieser Malerei auf die zeitgenössische Kunst nachzugehen, ist hier nicht der Ort; ein Beispiel mufs genügen zu beweisen, wie selbst die schlichten Handwerker sich getrieben fühlten, ihre beste Kraft einzusetzen, um der empfangenen Anregung und den gewachsenen Ansprüchen des Publikums gerecht zu werden. Abb. 938 auf Taf. XX (nach Salzmann, Camirus Taf. 60) bietet Form und Innenbild einer Schale des britischen Museums. Die schöne Gefäfsform, die in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in Athen ausgebildet war, wurde gewöhnlich vollständig mit glänzend schwarzem Firnis überzogen und in diesem aufsen und innen figürliche Darstellungen ausgespart. Um die Mitte des Jahrhunderts wagte man nun unter dem Eindruck der von der Malerei erreichten Höhe den Versuch, die übliche Technik aufzugeben und sich der wirklichen Malerei zu nähern. Man überzog die Innenseite mit gelblichem Pfeifenthon und malte auf ihm, allerdings in sehr bescheidenen Grenzen, mit wenigen bunten Farben, wozu hie und da noch Vergoldung einzelner Teile trat (vgl. vor allem Klein, Euphron. 94 ff.). Unser Bild gehört zu den technisch einfachsten, aber sorgfältigsten und anmutigsten dieser Gattung. Nur braunrot und schwarz ist zur Belebung der Zeichnung benutzt. Eine unbeschreibliche sinnige Zartheit spricht aus dem Bildchen, das schwerlich Euphronios selbst, gewifs aber dem Kreise dieses Meisters angehört. Erinnern wir uns bei der Gewandung der Aphrodite an Euphronios älteren Antaioskrater (Abb. 86), ja selbst an die Schale des Hieron (Abb. 479), so ist der grofse Fortschritt unverkennbar; dort schematische Befangenheit, hier der Übergang zur völligen Freiheit. So etwa werden wir uns, die Verschiedenheit der Kunstsphäre in Anschlag gebracht, Polygnots Frauen denken dürfen.

Auffällig ist, dafs von der zweiten grofsen delphischen Komposition, dem Unterweltsbilde, so wenige Spuren auf uns gekommen sind (vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 120 ff., 1884 S. 270 f.). Es scheint, als seien gerade bei diesem Gemälde die Mängel der Polygnotischen Technik der Nachwelt zum Bewufstsein gekommen; im folgenden Jahrhundert unternahm es Nikias, eine neue Nekyia mit reicheren Kunstmitteln zu malen, und das mag dazu beigetragen haben, das ältere Bild in Vergessenheit zu bringen. Einer noch jüngeren Zeit gehört das Wandgemälde an, dessen Abb. 939 nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 113 gegeben wird. Es mag hier seine Stelle finden, um recht klar zu machen, was der älteren Kunst noch gebrach. Das Bild gehört zu einer gröfseren, wohl gegen Ende der Republik gemalten Reihe von Odysseelandschaften, die den friesartigen Schmuck eines Zimmers auf dem Esquilin bildeten. (Farbig abgeb. bei Wörmann, Die antiken Odysseelandschaften, München 1876; vgl. Wörmann, Landschaft 329 und Trendelenburg, Arch. Ztg. 1876 S. 89 f.) Die erhaltenen Teile bilden einen fortlaufenden malerischen Kommentar zum zehnten und elften Buch der Odyssee, das Lästrygonen-, das Kirkeabenteuer und der Besuch der Unterwelt. Die hochroten Pilasterumrahmungen erhöhen die malerische Wirkung bedeutend, sind jedoch augenscheinlich auf die ursprüngliche Komposition nicht berechnet, da die verschiedenen Scenen deutlich sich an einander schliefsen. Das abgebildete Stück ist von den sechs oder sieben erhaltenen Einzelbildern das schönste. Die Scenerie zeigt auffällige Berührungspunkte mit der Schilderung bei Apoll. Rhod II, 729 ff. Links und im Hintergrunde bis zum Horizont das gewaltige Meer; im Mittelgrund

das mächtige Felsenthor, das den Eingang zur Unterwelt kennzeichnet. Ein fahler Lichtschein fällt von der Oberwelt hindurch auf Odysseus und seine mit



989 Odysseus in der Unterwelt, Wandgemälde aus Rom. (Zu Seite 857.)

dem geopferten Widder beschäftigten Gefährten. In dem höhlenartigen Schattenreich herrscht, von diesem Lichtstreifen abgesehen, ein dunkler Ton; doch »führt derselbe nirgends zum Verschwimmen der Massen; vielmehr heben sich die einzelnen Bestandteile der Landschaft und die sich darin bewegenden Gestalten überall bestimmt von einander ab, selbst die Eidola im Hintergrund, die schattenartig mit grauer Farbe gemalt sind«. Wörmann (bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 115): »Ist die Auffassung der Natur auch eine durchweg dekorative, wie auch die Farben, welche in konventionellen grofsen Partien sogar die Luftperspektive deutlich wiedergeben, mehr willkür-

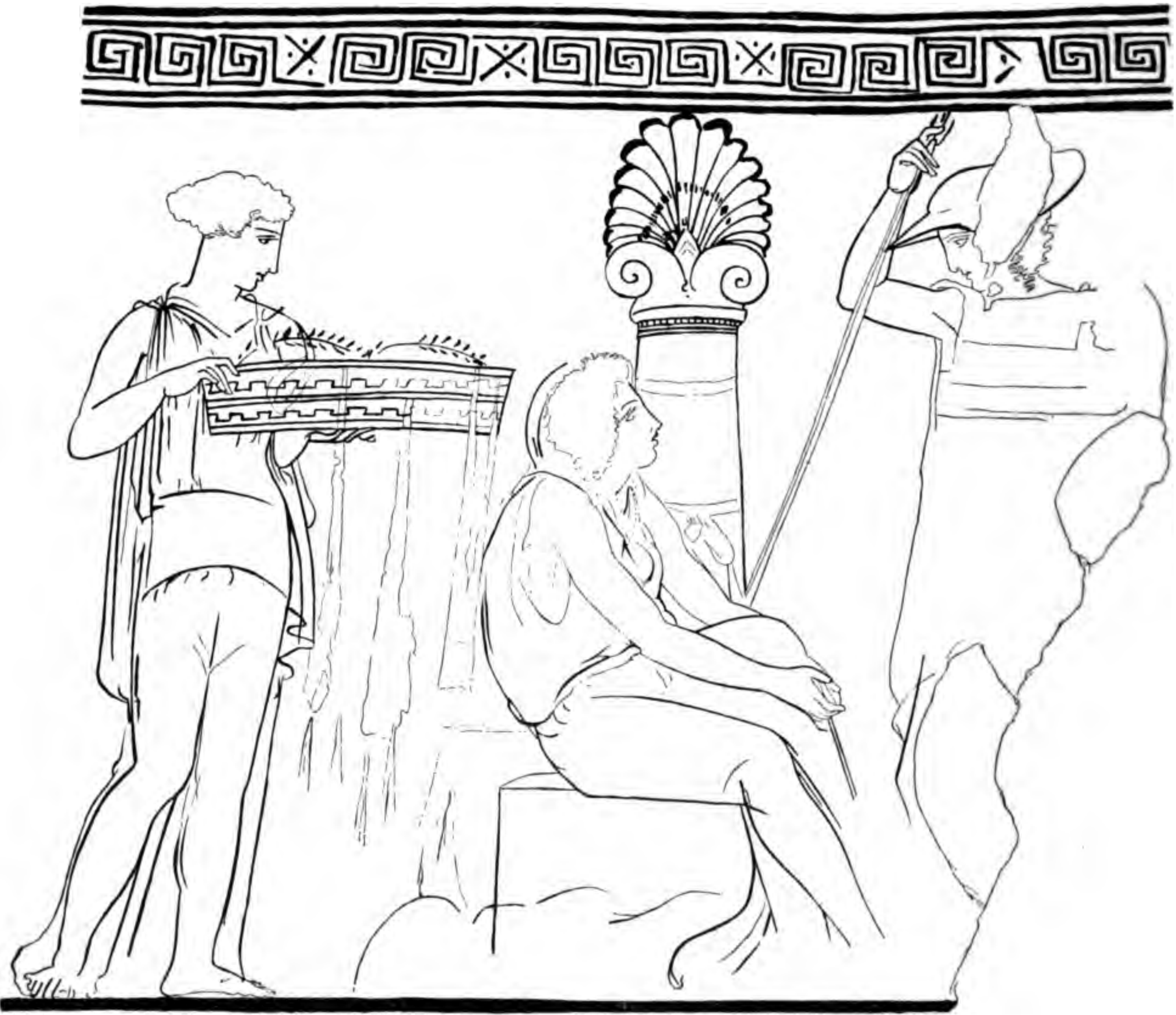
lich zur Erreichung der gewünschten Gesamtstimmung, als im einzelnen naturalistisch korrekt gewählt erscheinen, so ist sie doch eine grofsartige und anschauliche, keineswegs poesielose.« Helbig, Untersuchungen 350: »Die klargefügte Mannigfaltigkeit der Pläne, deren Zusammenhang das Auge in übersichtlicher Weise von dem Vordergrunde bis in die äufserste Ferne verfolgen kann, der Rhythmus der Massen, der durch einzelne Gegensätze belebt und durch die Harmonie des Ganzen wiederum beruhigt wird, der plastische Adel der einzelnen Terraingebilde sichern dem hellenistischen Künstler, welcher diese Kompositionen erfand, einen Platz unter den gröfsten Landschaftsmalern.«

Blicken wir von dieser besten Leistung antiker Landschaftsmalerei auf Polygnot zurück. Dem glänzenden Reichtum an Gedanken und Formen war in seinen Werken ein auffälliger Mangel an eigentlich malerischer Wirkung zur Seite gegangen; diesen Mangel zu beseitigen, einen der Wirklichkeit entsprechenden Hintergrund zu schaffen, den Gestalten Rundung und Körperlichkeit zu verleihen, darauf mufste von nun an das Streben der Malerei gerichtet sein.

In der That scheint sich eine Umwälzung in diesem Sinne schon früh genug angebahnt zu haben. Auch hier ging nach Aussage unserer Gewährsmänner die Anregung wieder von einem ionischen Zuwanderer aus, Agatharchos von Samos. Er war ein jüngerer Zeitgenosse des Polygnot. Seine Zeit bestimmt sich dadurch, dafs er dem Aischylos die Bühne für eine Tragödie hergerichtet haben *(scenam fecit)* und gegen seinen Wunsch für Alkibiades thätig gewesen sein soll. Letzterer, heifst es, habe ihn gezwungen, sein Haus auszumalen und ihn eingesperrt, bis er entweder entsprungen oder nach Vollendung seiner Arbeit reich beschenkt entlassen sei. Diese Nachrichten lehren uns, trotz des anekdotenhaften Aufputzes, zweierlei, erstens dafs gegen Ende des 5. Jahrhunderts malerische Ausschmückung des Innern von Privathäusern schon vorkam, wenn auch wohl auf seltene Fälle beschränkt war (s. S. 628[1]), sodann, dafs schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Bühnenmalerei (Skenographie) geübt ward. Ob und inwiefern Agatharchos zu ersterem den Anstofs gegeben hat, bleibt dahingestellt; sein wesentliches Verdienst ist die erste praktische Ausbildung der letzteren. Freilich, welcher Art sie gewesen ist, ob damals schon, wie Wörmann glaubt, »die Hinterwand der Bühne mit einem grofsen Zeuge überspannt wurde, auf dem die Lokalitäten, in denen das Stück spielte, ganz ähnlich wie noch heutzutage gemalt waren«, ist bisher unbestimmbar; aber das ist doch unzweifelhaft, dafs die Bühnenmalerei gezwungen war, nach Mitteln zu suchen, wie man »hintereinander im Raum befindliche Gegenstände in scheinbar richtiger Gröfse und am scheinbar richtigen Orte auf einer Fläche darstellen könne« (Wörmann). Sie mufste zu perspektivischen Studien auffordern und ganz im Gegensatz zu Polygnots Malerei von einem Streben nach Illusion ausgehen, durch welche sie mit der Wirklichkeit wetteiferte. Dadurch aber wurde das Auge des Zuschauers verwöhnt, und suchte diese Illusion auch da, wo man sie bisher nicht vermifst hatte, nämlich in der Darstellung der Menschengestalt (Brunn). Waren Agatharchs Leistungen mehr dekorativ, als von selbständigem, künstlerischem Werte, so erlangte doch das von ihm vertretene Prinzip die gröfste Bedeutung. Nur auf diesem Wege war die weitere Entwickelung möglich, in welcher die eigentlich malerischen Elemente der Kunst, Farbe, Licht und Schatten zur vollen Geltung kommen sollten. Agatharchs Nachfolger sind Apollodor, Zeuxis und Parrhasios. Apollodoros von Athen nennt Plin. 35, 60 als das erste leuchtende Malergestirn, das am Kunsthimmel aufstieg. Er fügt hinzu: *hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit.* Brunn hat wahrscheinlich gemacht, dafs unter *species* die äufsere sinnlich wirkende Erscheinung zu verstehen sei, wie sie die Illusion hervorruft. Was Agatharch für den Hintergrund begonnen, wird hier für die Einzelgestalten fortgesetzt. Dem Pinsel verschaffte er Ruhm, indem er das Vermischen und Verreiben der Farben in Bezug auf Licht und Schatten, also die wirklich malerische Behandlung, begründete. Daher nannte man ihn auch σκιαγράφος. Eine wichtige Neuerung kommt hinzu. Durch Polygnot ward die monumentale Wandmalerei in Attika eingebürgert; jetzt tritt ihr die Tafelmalerei entgegen. Mögen Tafelbilder vereinzelt auch schon früher von bedeutenden Malern ausgeführt sein (das nimmt Brunn z. B. für Polygnots Bruder Aristophon an; gemalte Thontafeln als Votive und Vorlagen gab es seit ältester Zeit), so mufs doch Plinius' ausdrückliches Zeugnis für uns entscheidend sein: *neque ante eum tabula ullius ostenditur quae teneat oculos.* Der Versuch, eine figürliche Darstellung durch einen gemeinsamen Hintergrund zusammenzuschliefsen, führte naturgemäfs zur Beschränkung der Figurenzahl; auch die jetzt erforderliche gründlichere Durchbildung des Einzelnen mufste von umfangreicheren Kompositionen zurückhalten und dazu leiten, auf zierliche geschmackvolle Formgebung das Hauptgewicht zu legen. Die Angaben über Apollodors Werke (ein *sacerdos adorans* und ein *Aiax fulmine incensus* werden ihm von Plinius beigelegt) sind ebenso unbestimmt, wie die über seine Lebenszeit. Warum Plinius gerade Olymp. 93 (408) nennt, ist unbekannt; der Künstler wird damals schon ein älterer Mann gewesen sein.

Leider sind wir von jetzt an weniger als zuvor im stande, durch Bildwerke uns eine Vorstellung

von der erreichten Kunststufe zu verschaffen. Die Vasenmaler können nun, wo Handwerk und Kunst durch eine immer breitere Kluft sich scheiden, nicht mehr folgen — schloſs ja auch die Rundung des Gefäſses jede Möglichkeit perspektivischer Darstellung aus —, und nur in Einzelheiten läſst sich die Rückwirkung der groſsen Kunst auf ihre Erzeugnisse spüren. Ward kurze Zeit der Eindruck der groſsen Wandgemälde unter anderm in einer auffällig groſsfigurigen Gefäſsgruppe deutlich (vgl. z. B. die Boreasvase S. 352 Abb. 373; Klein, Euphron. 52), so tritt gegen Ende des Jahrhunderts und in der Folgezeit ein Streben nach Zierlichkeit wie in den Gefäſsformen so in den Darstellungen hervor. Terrainandeutungen kommen erst schüchtern, dann in reicherem Maſse zum Vorschein; bewegten sich früher alle Gestalten auf gleichem Boden, so versucht man jetzt, wie es schon Polygnot gethan, eine Gliederung in mehreren Reihen übereinander; vereinzelt werden Berghöhen angedeutet, hinter denen Figuren halb sichtbar werden. (So schon auf der Sonnenaufgangsvase S. 640 Abb. 711; vgl. auch das dieser Zeit angehörige Votivrelief Mittl. Ath. Inst. 1880 Taf. 7.) Dagegen scheint man mit Farbauftrag gleichzeitig wieder sehr zurückhaltend geworden zu sein. Nur für eine bestimmte Art attischer Gefäſse, für schlanke Kännchen (λήκυθοι), die für duftende Wohlgerüche bei der Bestattung bestimmt waren, blieb die bereits S. 857 besprochene Deckung des Thongrundes mit weiſsem Pfeifenthon in Gebrauch. Doch erst im 4. Jahrhundert begann



940 Attisches Grabgemälde. (Zu Seite 961.)

man wieder, die bunte Zeichnung auch in einzelnen Teilen mit bunter Farbe auszufüllen (in reichhaltiger Farbenskala; schöne Beispiele bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 14 u. 33; vgl. Furtwängler, Arch. Ztg. 1880 S. 134 ff.), doch auch jetzt nur zur Verdeutlichung und Belebung der Zeichnung ohne eigentliche Schattierung. Weiteres s. »Vasenkunde«. — Ein besonders anziehendes Beispiel erhalten wir in Abb. 940 (nach Benndorf a. a. O. Taf. 26). In der Mitte sehen wir die schlanke Grabstele, mit einem Palmettenaufsatz, der ebenso wie die sorgfältige strengere Zeichnung auf ziemlich frühe Zeit, wohl den Anfang des 4. Jahrhunderts, weist. Vor dem Grabmal sitzt eine Frau, zu der ein junger Wanderer mit Reisehut und Lanzen fragend herangetreten ist. Von links naht eine andre, um das Grab zu schmücken; auf ihrem flachen Korbe liegen Kränze, lange Binden hängen herab. In der Sitzenden glaubt man hier und auf den vielen verwandten Darstellungen neuerdings die Verstorbene erkennen zu sollen (Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 180 ff.). Die zarte Anmut des Bildes bedarf keiner Hervorhebung. Doch mag auf die schöne Gruppierung, die ungemein geschickte Pinselführung bei Herstellung der Umrifslinien, die plastische Rundung, die den Figuren trotz des Mangels jedweder Schattierung verliehen ist, besonders hingewiesen werden. Welche Fortschritte mufs die grofse Kunst gemacht haben, wenn Handwerkerhände kurz nach 400 schon solche Zeichnung mit wenigen Strichen hinzuwerfen vermochten!

Das ist vor allem das Verdienst eines Zeuxis, eines Parrhasios! **Zeuxis** scheint der ältere zu sein, ein jüngerer Zeitgenosse Apollodors; Sokrates, mit dem er wiederholt zusammen genannt wird, vielleicht gleichalterig, wahrscheinlich etwas jünger. Seine Blütezeit wird in das letzte Viertel des 5. und in die ersten Olympiaden des 4. Jahrhunderts fallen, Plinius' Ansatz (35, 61): Olymp. 95,4 (397) *intravit artis portas ab hoc (Apollodoro) apertas* bezeichnet eher sein Ende. Seine Heimat war Herakleia; dafs die unteritalische Stadt gemeint sei, läfst sich vermuten, nicht beweisen. Ein Himeräer oder ein Thasier galten als seine Lehrer. Sicher stand er in Verbindung mit Unteritalien; seine Alkmene schenkte er den Agrigentinern, für Kroton malte er seine berühmte Helena, an deren Herstellung sich verschiedene Anekdoten knüpften (Overbeck, Schriftqu. N. 1667 ff.); in Athen ist er jedenfalls lange Zeit und zwar schon frühzeitig gewesen. Schon in Aristophanes' Acharnern (v. 991) wird sein rosenbekränzter Eros (vgl. S. 180[1]) erwähnt. Ein Aufenthalt in Ephesos ist nicht hinreichend verbürgt (Rhein. Mus. 38, 437 f). Von allen hier und sonst genannten Gemälden fehlt uns jede Vorstellung, denn auch die versuchte Zurückführung eines pompejanischen Wandgemäldes (Arch. Ztg. 1868 Taf. 4) auf den *Hercules infans dracones strangulans* (Plin. 35, 62, vielleicht mit der zuvorgenannten Alkmene identisch) wird von andrer Seite lebhaft bestritten (Arch. Ztg. 1878 S. 4 Anm. 10). Nur in einem Falle sind wir so glücklich, uns den Charakter einer Schöpfung des Zeuxis vergegenwärtigen zu können, da wir von der Hand eines so feinen Kunstkenners wie Lukian eine ausführliche Beschreibung von Zeuxis' Kentaurenfamilie besitzen. Eine Kentaurin nährt auf einer Wiese ihre beiden Jungen. Ihr Gemahl, der oberhalb der Gruppe mit halbem Leibe über einer Anhöhe sichtbar wird, schaut lachend auf die Seinen nieder und hält in der erhobenen Rechten über seinem Haupt das Junge eines Löwen, um seinen Jungen einen kleinen Schreck einzujagen. Blümner, Arch. Stud. zu Luc. 36 ff. hat recht, die vom Schriftsteller gerühmte Erfindungsgabe in Zeuxis' Werken (ἀεὶ καινοποιεῖν ἐπειρᾶτο) bei diesem Bilde hauptsächlich in der Bildung des Kentauren**weibes** zu suchen. Eine Kentauren**familie** war in der That etwas ganz Neues. Zeuxis' Kunst bestand nach Aristoteles darin, auch das Fremdartigste und Unnatürlichste (ἀδύνατον) als glaubwürdig (πιθανόν) erscheinen zu lassen.

Nicht auf Zeuxis, sondern auf alexandrinische Zeit weist das Original des schönen Berliner Mosaiks aus der Villa des Hadrian zurück (Abb. 941, nach Mon. Inst. IV, 50), aber in der Auffassung steht es Zeuxis nicht eben fern und hat seine Schöpfung zur letzten Grundlage. Auch hier eine Familienscene aus dem Kentaurenleben, aber dem lieblichen Idyll tritt hier ein grauses Drama gegenüber. Wir sind in eine wilde Felslandschaft versetzt. In der Abwesenheit des Kentauren haben die wilden Raubtiere sein Weib überfallen und niedergerissen. Da sprengt er heran. Schon hat er voll Schmerz und Wut einen der Räuber zu Boden gestreckt, der nächste Felsblock soll den Tiger treffen, der blutdürstig von seinem Opfer nicht lassen will. Was der Ausgang sein wird, ob der Kentaur auch den letzten Feind besiegen oder das Schicksal seines Weibes teilen wird, der Künstler hat es uns überlassen, das zu erraten.

Über Zeuxis' Kunstcharakter müssen die gegebenen Andeutungen genügen; man kann noch beifügen, dafs seine Tafelbilder sich auf wenige Gestalten und einzelne Situationen beschränkt zu haben scheinen. Eigenartige, malerisch treffliche Durchbildung des Körperlichen bei ungewöhnlichen Stoffen, das wird sein Ruhm gewesen sein. Alle weiteren Vermutungen entbehren gesicherter Grundlage. Was von seiner Prachtliebe, seinem Künstlerstolz und seiner Eitelkeit erzählt wird, bedarf hier keiner Erläuterung.

Sein grofser Genosse und Nebenbuhler, der ihm auch in dieser Hinsicht nichts nachgab, ist **Parrhasios** aus **Ephesos**. Er gehört der gleichen Zeit an, eine genauere Abgrenzung scheint unmöglich. Auch seine Thätigkeit werden wir uns vornehmlich in

Athen zu denken haben, dafs er jedoch mit dem Bürgerrecht beschenkt sei, wird nirgends bezeugt. Wie Zeuxis wird auch er Kunstreisen gemacht haben — lud doch Athen zur Zeit des peloponnesischen Krieges zu ruhigem, künstlerischem Schaffen gewifs nicht ein —, auf Rhodos und Samos befanden sich Werke seiner Hand. Gegen 20 Gemälde werden von ihm namhaft gemacht, teils Einzelfiguren, teils genrehaften Charakters, teils mythologisch. Bei letzteren Stoffen stand er wahrscheinlich, wie vielleicht auch schon sein Vorgänger Apollodor, unter Euripideischem Einflufs (Robert, Bild u. Lied 35); dahin gehört die Heilung des Telephos, der Wahnsinn des Odysseus, Philoklet auf Lemnos (vgl. Ann. Inst. 1882 p. 286 f.). Über seine Darstellung des Streites um die Waffen des Achill s. S. 28[2]; über seinen Prometheus vgl. Milchhöfer, Befreiung des Prom. 20 f. Auf Grund einer eindringenden Prüfung der erhaltenen Nachrichten (Overbeck, Schriftqu. N. 1692 ff., bes. N. 1724 ff.) glaubt Brunn im Gegensatz zu Zeuxis, bei dem der malerische Gesichtspunkt überwiege, Parrhasios feinste in Zeichnung und Modellierung durchgebildete Formbehandlung und zugleich »scharfe Auffassung und feine Durchführung des Psychologischen in den Charakteren« zuschreiben zu sollen. In Ausführung dieses Urteils weist Milchhöfer a. a. O. auf die anscheinende Vorliebe des Künstlers für »Schmerzensbilder« hin und das wiederholt in seinen Gemälden, auch am Demos von Athen (Plin. 35, 69; vgl. Overbeck, Griech. Plast. II[3], 89) deutlich hervortretende Problem, »an einer Figur widerstreitende Affekte stärkster Art zum Ausdruck zu bringen«.

So hat die griechische Malerei am Anfang des 4. Jahrhunderts den bedeutsamsten und mühevollsten Teil ihrer Entwickelung bereits hinter sich. Der grofsartige Ernst Polygnotischer Kunst ist freilich geschwunden, dafür sind aber auch fast alle bisherigen Schranken der Technik durchbrochen. Die Malerei hat begonnen, sich ihrer eigensten Vorzüge bewufst zu werden und gelernt, mit ihren in ernster Arbeit errungenen Mitteln Herzerfreuendes, Formvollendetes zu schaffen. Die Zeit des Ringens mit den technischen Schwierigkeiten ist allerdings noch nicht vorüber, aber man hat jetzt die sichere Grundlage gefunden, auf der ungestört fortgebaut werden kann. Der Weg ist gebahnt, das Ziel liegt vor Augen; kein Wunder, wenn nun eine grofse Schar ebenbürtiger Genossen auf den Plan tritt, um mit einander, wenn auch in verschiedener Weise, um die Palme zu ringen. Es sind die Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles. Wie Pheidias dem Polygnot, so folgen diese dem Zeuxis und Parrhasios. Wie könnten sie bei der nahen Verbindung beider Künste im Altertum unbeeinflufst geblieben sein? Einer der bedeutendsten Meister der hier anhebenden Reihe war Maler und Bildhauer zugleich.

Kurz sei zunächst des Timanthes gedacht, dem selbst Parrhasios einmal unterlegen sein soll. Nicht sowohl seine hervorragende Kunstfertigkeit wird gerühmt, als sein *ingenium*, seine Erfindungsgabe. Nirgends scheint sie sich so glücklich bewährt zu haben, wie bei seinem gefeiertsten Bilde, der Opferung der Iphigenie (Overbeck, Schriftqu. N. 1734 ff.), wo die Steigerung des Schmerzensausdrucks in den Gesichtern der Beteiligten besonderen Eindruck hervorgerufen haben mufs. Da der gröfste Schmerz nicht zum Ausdruck gebracht werden könne, habe der Künstler, heifst es, den unglücklichen Vater Agamemnon sein Haupt verhüllen lassen. Gerade dieser Zug kehrt auf erhaltenen Darstellungen dieser Scene mehrfach wieder, wie sehr sie auch sonst von einander abweichen; ihn dürfen wir daher auf die Erfindung des Timanthes zurückführen (vgl. S. 588[1] u. 754 f.; Wiener Vorlegebl. V Taf. 8—10). Über ein anderes Bild des Künstlers s. Robert, Bild u. Lied 35. Seine Heimat scheint Kythnos zu sein, doch wird er auch Sikyonier genannt; vielleicht liegt eine Verwechslung vor, vielleicht hat er wirklich in Sikyon gelebt. Dort war gerade zu seiner Zeit eine namhafte Malerschule ins Leben getreten, die sich durch eine Reihe von Gliedern verfolgen läfst (vgl. C. Th. Michaelis, Arch. Ztg. 1875 S. 31 ff.). Sie vertrat bestimmte Prinzipien, die Meister machten ihre Lehrthätigkeit zur Hauptsache und liefsen sich den langjährigen Lehrkursus teuer bezahlen. Auf »Korrektheit« scheint grofses Gewicht gelegt zu sein, wissenschaftliches Studium, besonders das der Mathematik und Geometrie, ward gefordert. Die Erinnerung an Polykleitos drängt sich von selbst auf. Eupompos, der Begründer der Schule, stellt die sikyonische Malweise in ausdrücklichen Gegensatz zur attischen; sein gröfserer Nachfolger Pamphilos gewann solchen Einflufs, dafs auf sein Verwenden der Zeichenunterricht in den Knabenschulen eingeführt ward, dafs selbst Apelles bei ihm seine Ausbildung vollendete. Es folgten Melanthios, dessen Meisterschaft in der Komposition Apelles neidlos anerkannte, und Pausias, der schon in die Zeit Alexanders hinabreicht. Pausias mufs ein hochbegabter, vielseitiger, klarblickender Künstler gewesen sein, der dem Geschmack seiner Zeit entgegenzukommen wufste. Grofse Gemälde waren nicht seine Sache. Freilich war seine grofse Stieropferung berühmt, aber hauptsächlich wegen der kühnen Verkürzung des Stiers und wegen Pausias' Kunst, »mit der einen schwarzen Farbe körperhafte Gestalten aus der Ebene hervorzulocken«. Eine Herstellung der beschädigten Wandgemälde Polygnots in Thespiä mifsglückte ihm, wie Plin. 35, 123 sagt, *quod non suo genere certasset.* Sein *genus* bildeten die kleinen Kabinettsbilder. Hier mufs er Hervorragendes geleistet und der Malerei neue Gebiete erschlossen haben. Dahin scheinen



941 Kentauren mit Leoparden kämpfend, Mosaikbild. (Zu Seite 861.)

vor allem Kinderscenen, wenn unter *pueri* das verstanden werden kann, und Blumenstücke zugehören (vgl. Goethes Gedicht: Der neue Pausias). Endlich heifst es von ihm auch (Plin. 35, 124): *primus lacunaria pingere instituit*, Worte, die nach manchen vorangehenden Erörterungen wohl richtig von Helbig, Untersuch. 133 dahin gefafst sind: »Während bisher die Decken nur ornamentiert wurden, schmückte Pausias dieselben mit bildlichen Darstellungen, indem er die durch die Balken gebildeten Felder *(lacunaria)* mit kleinen Tafelbildern ausfüllte.« Einzelne Stücke solcher flacher oder gewölbter Decken aus späterer Zeit (z. B. Pitt. d' Erc. IV, 54 ff. und Mon. Inst. VI, 43 ff. 49 ff.) geben ein anschauliches Bild dieser Dekorationsweise. Ist demnach liebevolle, lebenswahre Ausführung im kleinen Mafsstabe das Gepräge von Pausias' Kunst, so darf die glänzende Farbenwirkung nicht übersehen werden. Schon früher werden Enkausten genannt, Pamphilos mufs in dieser mühevollen Malweise schon Bedeutendes geleistet haben (vgl. »Enkaustik« S. 481 f.), aber Pausias gilt erst als *primus in hoc genere nobilis*. Leider fehlt uns jedes Mittel, uns Bilder dieser Technik zu vergegenwärtigen. Klein, Euphron. 97 f. glaubte freilich, auf den besprochenen polychromen Schalen und Grablekythen sei die Malerei »auf völlig enkaustischem Wege eingebrannt«, doch hat Milchhöfer, Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 189 das in Abrede gestellt. Und da auch an den Marmormalereien des 4. Jahrhunderts, von denen noch die Rede sein wird, nichts auf die Technik des Glühstifts hinweist, so werden wir uns mit unserm Nichtwissen vorerst bescheiden müssen. (Das neueste Werk über diese Frage: Cros et Henry, l'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens, Paris 1884.)

Der sikyonischen Schule, deren Hauptmeister wir kennen gelernt haben, stellt sich eine andre etwa gleichzeitige Gruppe zur Seite, die Brunn die thebanisch-attische genannt hat. Vier Künstler ragen hervor: Aristeides, sein Sohn Nikomachos, Euphranor und Nikias. Aristeides von Theben ist nach den neuesten Forschungen (Oehmichen, Plinian. Stud. 233 ff.) der älteste der Reihe und von einem gleichnamigen, minderberühmten Enkel zu scheiden. Seine und seines Sohnes Blütezeit gehört in die kurze Glanzperiode Thebens, die späteren Glieder der Schule scheinen nach dem raschen Niederbruch von Thebens Macht sich nach Athen gewandt zu haben, der Isthmier Euphranor hat viel für Athen gearbeitet, Nikias hatte dort seine Heimat.

Worin der entscheidende Unterschied dieser Schule von der sikyonischen lag, läfst sich mit unsern Mitteln nicht feststellen, doch fällt es auf, dafs bei den Thebanern weniger von technischen Vorzügen gesprochen wird, gröfsere Kompositionen scheinen bevorzugt, auf Inhalt und Ausdruck mehr Wert gelegt zu sein. Das gilt jedenfalls von Aristeides. Seine Thätigkeit scheint der Zeit nach an die des Zeuxis angeschlossen und der des Pamphilos entsprochen zu haben. Die kurzen Erwähnungen seiner Gemälde haben zu vielen Erörterungen Anlafs gegeben. Aufser einer figurenreichen Perserschlacht, die er sich teuer bezahlen liefs, hören wir von einer Scene aus der Eroberung einer Stadt: »einer sterbenden Mutter, deren Säugling noch nach ihrer Brust verlangt«. Ob die Darstellung einer Iliupersis angehörte oder auf die Gruppe beschränkt war, läfst sich nicht entscheiden, sicher nahm diese Scene das Hauptinteresse in Anspruch. Eine *anapauomene propter fratris amorem* wird auf »die im Todeskampf hinschwindende« Kanake gedeutet (vgl. zuletzt Kalkmann, Arch. Ztg. 1883 S. 41 f.), doch ist das Bild vielleicht, wie zweifellos die *Leontion Epicuri*, ein Werk des Enkels (Oehmichen, Plin. Stud. 236). Hochgeschätzt war sein von Mummius nach Rom geschaffter Dionysos, für den Attalos 100 Talente geboten haben soll. Die Verderbnis der Pliniusstelle (35, 99) läfst uns im Zweifel, ob auf diesem Bilde auch Ariadne dargestellt war (so zuletzt Furtwängler und Kalkmann), oder ob ein ferneres Werk genannt ist, etwa eine ἀρτωμένη nach Diltheys Vorschlag, mit Beziehung auf Byblis (gebilligt von Helbig, Untersuch. 173 Anm. 4), oder Artamenes, ein orientalischer Stoff, »berühmte Fürbitte der Frau des Intaphernes für ihren Bruder« (Urlichs). Derzeit werden wir mit Brunn, Allg. Künstlerlex. (1878) II, 253 sagen müssen: »Keiner der Versuche ist hinlänglich überzeugend, die Frage also als eine offene zu behandeln.« Aristeides' Kunstcharakter ist von Plin. 35, 98 mit den Worten gekennzeichnet: *is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes* (πάθη), ein Urteil, das Brunn, Künstlergesch. II, 174 ff. dahin erklärt, dafs »der Künstler das Gefühls- und Gemütsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität erfafst« und dadurch vor allem auf das Gefühl des Beschauers gewirkt habe. — Von seinem Sohne Nikomachos (ca. 360—320; Oehmichen a. a. O. 234 f.) läfst sich nur weniges berichten. Schon im Altertum (Vitruv III praef. 2) ward er zu den bedeutenden Männern gerechnet, welche nicht aus Mangel an Verdienst, sondern durch ungünstige Verhältnisse des gebührenden Nachruhms nicht teilhaftig geworden seien. Wie der sikyonische Meister Melanthios mit seinen Genossen und Schülern, arbeitete auch er für den Tyrannen Aristratos (nach 359); wir hören von Götterbildern und mythologischen Darstellungen. Ein Raub der Persephone (S. 418[1]) und Tyndariden werden erwähnt; berühmt war seine Beschleichung schlafender Bacchantinnen durch Satyrn (vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 150; Helbig, Untersuch. 158. 238 f.); zu seiner *Victoria quadrigam in sublime rapiens*

s. Helbig a. a. O. 154 Anm. 1. Im allgemeinen Schuchardt, Nikomachos, Weimar 1867.

Als Schüler des Aristeides wird auch Euphranor genannt, als Bildhauer (S. 516[1]) und Maler gleich berühmt, nach Plin. 35, 128 *docilis ac laboriosus ante omnis et in quocumque genere excellens ac sibi aequalis.* Seine Vielseitigkeit erhellt auch aus den wenigen Gemälden, von denen wir Kunde haben. In Athen befanden sich drei gröſsere Bilder von ihm in einer Halle des Kerameikos (S. 163[2]), das glückliche Reitertreffen der Athener gegen die Thebaner vor der Schlacht bei Mantineia, Bilder der zwölf Götter und ein Theseus, welchem der Künstler dem gleichartigen Werke des Parrhasios gegenüber den Vorzug gröſserer Kraft nachrühmte. Wie in diesem Bilde, so mag er auch in seinem groſsen Gemälde zu Ephesos, das den Wahnsinn des Odysseus darstellte, seinem berühmten Vorgänger bewuſst entgegengetreten sein. Über seine Kunstweise und seine Werke sind wir zu wenig unterrichtet, um sichere Urteile fällen zu können. Es ist das um so mehr zu bedauern, da es gerade bei diesem Manne lehrreich wäre, das Verhältnis seiner Gemälde zu seinen plastischen Werken zu kennen. Bemerkens-



942 Io zwischen Hermes und Argos. (Zu Seite 866.)

wert ist, dafs er den Proportionen seine Aufmerksamkeit zugewandt und sogar darüber geschrieben haben soll. Ob man ihn mit Overbeck, Griech. Plast. II², 89 geradezu als Vorläufer des Lysipp in dieser Hinsicht betrachten darf, bleibe dahingestellt. Overbecks Schlufsurteil (vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 185 ff.) lautet: »Als eigentümliches Verdienst des Euphranor dürften wir wohl Frische und Kräftigkeit und eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch die er günstig auf die Erhaltung von Ernst und Gediegenheit eingewirkt haben mag, welche durch die Nachahmung Praxitelischer Weichheit ohne Praxitelischen Geist in Gefahr sein mochte.«

Endlich Nikias von Athen. Mit ihm stehen wir schon vollständig in der Epoche Alexanders. Mag er auch, vielleicht in bewufstem Gegensatz zu Pausias und seinen Schülern, den Blumen- und Vogeldarstellungen entgegengetreten sein und im Geist seiner Schule die Wahl bedeutsamer Stoffe als wesentliches Erfordernis rechter Malerei bezeichnet haben, so kann doch auch er den Zeitgeist nicht verleugnen. Seine Nemea auf dem Löwen, vielleicht eine »Verherrlichung der nemeischen Kampfspiele«, sein Hyakinthos, seine Frauengestalten, seine Tiermalerei weisen darauf hin. Von seiner neuen Nekyia war schon oben S. 857 die Rede. Aufser diesen meist kleinen und enkaustischen Gemälden hat er jedoch auch einige gröfsere mythologische Bilder gemalt, in einer Auffassung, wie sie dem Geschmacke der späteren Zeit zusagte. Mit Nikias beginnt die Reihe der Maler (zu den wenigen Ausnahmen aus früherer Zeit gehört Timanthes, s. oben S. 862), deren Kompositionen nachweisbar nachhaltigen Einflufs auf die Malerei und Plastik der folgenden Jahrhunderte geübt haben, Von zweien seiner Werke, der Io und Andromeda, wird das jetzt wohl allgemein angenommen (Helbig, Untersuch. 140 ff.; Overbeck, Pompeji ⁴595). Zwar wird niemand behaupten wollen, wir hätten in den späteren Werken auch nur annähernd genaue Wiederholungen der Originale vor uns; immerhin ist es aus vielen Gründen wahrscheinlich, dafs das schönste der Io-Bilder im grofsen und ganzen die Komposition des Nikias wiedergibt. Es ist das im Hause des Germanicus auf dem Palatin gefundene grofse Wandgemälde (Abb. 942, nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 56), das inmitten der reichen geschmackvollen Wanddekoration (in Farben Mon. Inst. XI, 22; Ann. 1880 p. 136 ff.) einen prächtigen Eindruck macht. Die Anordnung zeigt auffallende Einfachheit. Wir sehen drei Figuren von einem landschaftlich geschlossenen, mit den einfachsten Mitteln hergestellten Hintergrund sich abheben. Auf einem Felsstück vor einem Pfeiler, der die Bildsäule einer Göttin, wohl der Hera, trägt, sitzt die unglückliche Io, den Blick starr aufwärts gerichtet. Rechts Argos, ihr Wächter, mit Lanze und Schwert, die Augen unverwandt auf seine Schutzbefohlene heftend, um keine ihrer Bewegungen sich entgehen zu lassen. So merkt er nicht die Gefahr, die ihm droht. Denn links, von beiden ungesehen, naht, teilweise noch vom Felsen verdeckt, ihr Befreier, Zeus' Bote, Hermes, der »scheinbar gleichgültig den Caduceus zwischen den Fingern spielen läfst, dabei jedoch, wie aus der Richtung und dem Ausdruck seines Blickes zu schliefsen, aufmerksam die Situation prüft« (Helbig). Denken wir uns das Bild von der Hand eines grofsen Künstlers ausgeführt, der mit solcher Hingebung arbeitete, dafs er über dem Malen Bad und Frühstück vergafs; denken wir uns ferner, dafs an dem Original, wie es von Nikias' Bildern gerühmt ward, alle Formen, selbst in den Schatten, in plastischer Rundung hervortraten, so werden wir uns von der Kunst des Meisters eine hohe Vorstellung machen dürfen. Sein feines Taktgefühl in der Anordnung und Farbengebung erhält ein rühmliches Zeugnis durch die Wertschätzung des Praxiteles, denn diejenigen seiner Werke schätzte er am höchsten, deren Bemalung von Nikias' Hand ausgeführt war (s. »Polychromie«). Interessant ist endlich, dafs Paus. VII, 22, 6 von einem marmornen Grabmal berichtet, dessen beachtenswerte Gemälde von Nikias herrührten; das erste Mal, dafs uns dergleichen »von einem grofsen Maler bezeugt ist, wie sein Kunstgenosse Praxiteles unter den Bildhauern das erste Grabmal schuf (Paus. II, 2, 3)«, Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 189.

Wir erinnern uns der Malerei der Lyseasstele und ihrer Verwandten, die zu den ältesten Zeugnissen griechischer Malkunst gehörten. Verschiedene Umstände mochten mitgewirkt haben, um diesen Grabschmuck im 5. Jahrhundert zur Seltenheit zu machen. Nicht zum wenigsten vermutlich der grofse Zug der monumentalen Kunst, die alle künstlerischen Kräfte in den Dienst des Ganzen stellte. Erst gegen Ende des Jahrhunderts findet sich die Kunst, hauptsächlich aber das unter dem Einflufs der grofsen Kunst herangebildete Handwerk, willig dem Bedürfnis der Einzelnen gerecht zu werden. Malerische Ausstattung der Wohnungen wird damals noch zu den Ausnahmen gehört haben, der neue Erwerb jener Zeit, das Tafelbild, konnte seiner Kostbarkeit wegen zunächst wenigstens in Bürgerhäusern nicht Eingang finden. Reicher Schmuck wird dagegen den Grabstätten zu teil; wie im 6. Jahrhundert, so reichen sich auch jetzt wieder Bildhauerei und Malerei die Hand, um vereint ihr Bestes zu leisten. Der buntfarbigen Grablekythen ist schon gedacht, hier handelt es sich um das bleibende Denkmal (vgl. S. 605 ff.). Die schönen Reliefs des Grabsteins der Hegeso (Arch. Ztg. 1871 Taf. 43), der marmornen Grabvasen der Eukoline (S. 380 Abb. 416) oder Myrrhine (Mittl. Ath. Inst. 1879 S. 183) könnten wir uns ebenso gut als Gemälde

denken. Reiche Bemalung ist für diese Reliefs überhaupt notwendige Voraussetzung, landschaftliche Zuthaten, Bäume z. B., waren möglicherweise stets nur gemalt. Vollständige Grabmalereien aus dem 4. Jahrhundert sind natürlich nur in geringer Zahl erhalten; die Aufzählung bei Milchhöfer, Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 189 ff.; Nachträge von Gurlitt, Festschr. f. Curtius 153 ff. Den hübschen oberen Abschlufs einer Grabstele des 4. Jahrhunderts zeigt Abb. 943 auf Taf. XIX (nach Stackelberg, Gräb. d. Hell. Taf. 6). Auf diese Zeit weisen die geteilten emporflammenden Spitzblätter der Palmette, die krausen Akanthosblätter an der Basis, die seitwärts strebenden Ranken ebenso deutlich wie der Eierstab und die reiche Vergoldung. Welcher Unterschied zwischen dieser Palmette und der ernsten Krönung der anderthalb Jahrhunderte älteren Grabstele des Theron! Auf Abb. 944 (nach Mittl. Ath. Inst. 1880 Taf. 6) sehen wir das Hauptbild, auf Abb. 945 die ganze Form eines der besterhaltenen gemalten Grabsteine. Die Inschrift Τόκκης Πύρρωνος Ἀφυταῖος belehrt uns, dafs wir einen Makedonier aus Aphyte vor uns haben. In der gesenkten Rechten trägt er ein Weingefäfs, die Linke hält ein rundes Ölfläschchen. Alles andre ist fraglich; die Farben selbst sind verschwunden, nur von der Palmette läfst sich erkennen, dafs sie sich (wahrscheinlich rot) vom



944 Gemälde auf einem Grabsteine von Marmor, in verblafsten Farben.

blauen Grunde abhob. Ihre Verwandtschaft mit der eben besprochenen leuchtet ein, auch hier fehlte ein gemalter Eierstab nicht. Milchhöfer weist ausdrücklich darauf hin, dafs bei dieser und den übrigen Marmormalereien des 4. Jahrhunderts im Gegensatz zu den archaischen Marmorzeichnungen der Übergang zum eigentlich koloristischen Prinzip deutlich erkennbar sei. Die Figuren sind nicht mehr eingezeichnet und ausgespart, sondern mit Deckfarben, selbst weifsen, auf den natürlichen Marmorgrund gemalt. Auch die Form der Darstellung verdient Beachtung. Denken wir an die »lebensgrofs aufgerichteten, stilvoll in den ganzen Raum hineinkomponierten Einzelfiguren« der archaischen Grabmäler, so mufs uns der kleine Mafsstab dieser jüngeren Gestalt auffallen. Der Umschwung zu gunsten der kleineren Tafelbilder, der »Geschmack an freierer Bewegung und Gruppenbildung, welcher eine mehr seitliche Raumentwickelung bedingte«, ist dafür mafsgebend geworden.


945 (Zu Seite 867.)

Unsere Betrachtung hat uns schon in und über die Mitte des 4. Jahrhunderts hinausgeführt. Wir stehen bereits in der Zeit des Apelles. Und doch scheint es unmöglich, ihn ohne weiteres hier anzuschliefsen. So sehr bezeichnet er nach dem Urteil des Altertums den Gipfelpunkt griechischer Malerei, mit solchem Eifer und solchem Erfolge hat er sich das vor ihm Erreichte angeeignet, zusammengefafst und selbständig verarbeitet, dafs wir, bevor wir von ihm reden, noch einen Augenblick Halt machen müssen, um auf den Weg zurückzuschauen, den die Malerei bis hierher zurückgelegt hat.

Polygnot und Pausias, welche Gegensätze! Zunächst in technischer Beziehung. Dort grofse Wandgemälde ohne geschlossenen Hintergrund mit wenigen einfachen Farben und schwachen Versuchen malerischer Schattengebung und Lichtwirkung. Hier meist Bilder kleinsten Mafsstabes mit wenigen Figuren, aber dafür kunstvollster Ausführung im einzelnen. Der Pinsel bewegt sich mit völliger Freiheit. Die Gewandung schmiegt sich ihrem Stoffe entsprechend in natürlicher Weise dem Körper an, den Proportionen wird besondere Beachtung geschenkt, kühne Verkürzungen werden gewagt, die Gestalten haben körperliche Rundung erhalten, die Farbengebung ist reich und naturgemäfs, man weifs sinnlich reizende Wirkungen zu erzielen, man sucht die Leuchtkraft der Farben zu heben und ist auf möglichste Steigerung der Illusion bedacht. Wie weit es schon gelungen war, der Luft- und Linienperspektive gerecht zu werden, läfst sich mit unsern Mitteln nicht entscheiden. Jedenfalls war seit Agatharch und Apollodor diese Hauptbedingung malerischer Wirkung klar ins Auge gefafst, und bei dem Eifer, mit dem die Folgezeit, und besonders die sikyonische Schule, die mathematischen Gesetze zu ergründen und zu verwerten suchte, wäre es wunderbar, wenn man nicht wenigstens eine sichere Grundlage gewonnen hätte. Und nun Inhalt und Auffassung der Gemälde!

Nur wenn man sich der Grundverschiedenheit der politischen und sozialen Verhältnisse um 450 und 350 v. Chr. bewufst ist, kann man den ungeheuren Umschwung auf dem Gebiete der Kunst verstehen. An Stelle der politischen Gröfse ist materieller Wohlstand der Einzelnen getreten. Die Malerei steht jetzt in keinem Verhältnisse mehr zum Staat, nur selten hören wir von Bildern für öffentliche Gebäude, die Pflege der Kunst ruht in den Händen der Privatleute. Natürlich mufs sich die Kunst dieser Sachlage anpassen, sie verliert ihren monumentalen Charakter, die Gemälde werden kleiner, aber dafür zierlicher und ihre Ausführung kunstvoller. Religiöse Stoffe sind ganz in den Hintergrund getreten, mythologische werden nur um künstlerischer Motive willen beibehalten oder weil sie dem Zeitgeschmack entsprechen. Darstellungen aus dem Privatleben, besonders Frauen- und Kinderscenen, werden beliebt. Dazu treten bald Stoffe untergeordneter Art, bei denen nur die meisterhafte Ausführung den Mangel an geistigem Gehalte ersetzen konnte: Tier- und Blumenstücke. Man vermifst die gesunde, kräftige, wenn auch derbere Art des 5. Jahrhunderts. Jetzt herrscht feineres Empfinden, aber auch nervöse Reizbarkeit und Mangel an sittlicher Kraft. Gefühl und Sinnlichkeit, sagt Brunn, erhalten die Herrschaft über Willen und Geist. Die ganze Fülle des Gemütslebens wird aufgeschlossen, Stimmungen und Leidenschaften werden zur Darstellung gebracht, man beginnt, sich in psychologische Probleme zu vertiefen.

In solcher Zeit, auf solcher Grundlage erwächst die künstlerische Eigenart des Apelles (vgl. bes. Wustmann, Apelles, Leipzig 1870; Blümner, Fleckeis. Jahrb. 1870 S. 603 ff.; Brunn, Allg. Künstlerlex. II [1878], 164 ff.; Overbeck, Schriftqu. N. 1827 ff.).

Apelles (nach Plin. Olymp. 112 = 332) aus Kleinasien, vermutlich Kolophon, gebürtig, erhielt seine erste Ausbildung in Ephesos als Schüler eines sonst

unbekannten Ephoros. Schon ein bewunderter Künstler, sagt Plutarch, suchte er Sikyon auf, mehr um am Ruhme, als am Unterricht der dortigen Meister teilzunehmen. Mit Eifer widmete er sich dem Studium. Die strenge theoretische Schulung unter Pamphilos neben Melanthios und Asklepiodoros sollte ihm die technischen Vorzüge der sikyonischen Malweise zu eigen machen. König Philipp berief ihn nach Pella, er ward der erste »Hofmaler«, in Alexander fand er wie Lysipp, mit dem ihn so vieles verbindet, seinen aufrichtigsten Bewunderer und Freund. Vielleicht ward Alexanders Aufbruch nach Asien für ihn die Veranlassung, wieder in sein Heimatland zurückzukehren. Wir hören von gelegentlichem Aufenthalt in Rhodos bei Protogenes, in Alexandria am Hofe des Ptolemaios, alles übrige ist zweifelhaft, eine Nachricht läfst vermuten, dafs er zuletzt auf Kos gelebt hat. Bei seiner hervorragenden Stellung ist es natürlich, dafs sich gerade an seinen Namen besonders viele Anekdoten geknüpft haben, manche sprichwörtlichen Redensarten, wie *manum de tabula, nulla dies sine linea, ne sutor supra crepidam* werden auf ihn zurückgeführt. Aus allen Nachrichten ergibt sich »ziemlich übereinstimmend das Bild eines Mannes, welcher im Bewufstsein der hohen Stellung, die er einnahm, doch ohne Hochmut gerechte Kritik annimmt, der Anmafsung entgegentritt und fremdes Verdienst, wenn auch in bestimmter Begrenzung, doch ohne Rückhalt anerkennt« (Brunn). Seine Werke selbst, und damit jede Möglichkeit einer wirklichen Einsicht in seine Kunst, sind uns unwiederbringlich verloren; wir sind genötigt, uns an die zufällig überlieferten Angaben und Urteile des späteren Altertums zu halten. Auf den Versuch einer chronologischen Anordnung seiner Werke mufs verzichtet werden. Zwei Gemälde, in denen sich seine Kunst am reinsten geoffenbart zu haben scheint, seien vorangestellt; Artemis und Aphrodite. *Diana sacrificantium virginum choro* sagt Plin. 35, 96. Diltheys schöne Vermutung (Rhein. Mus. 25, 321) hat allseitige Billigung gefunden, dafs *sacrificantium* eine falsche Übersetzung von θυουσῶν sei, der »Schwärmenden«, dafs also Apelles Artemis im Kreise der sie umschwärmenden Nymphen dargestellt habe. Brunn erinnert an Domenichinos Bild in der Sammlung Borghese. Es liegt auf der Hand, dafs von einem religiösen Bilde nicht wohl die Rede sein kann; die anmutigen Mädchengestalten, in mannigfaltiger reizvoller Bewegung, die schöne Gruppierung, vielleicht auch die glücklich gewählte Scenerie werden den Hauptreiz des Gemäldes gebildet haben. Ähnliches gilt von seiner berühmten Aphrodite Anadyomene (vgl. S. 91[1]). Seit Benndorfs Darlegung (Mittl. Ath. Inst. 1876 S. 50 ff.; vgl. Compte-Rendu 1870/71 S. 71 ff.) scheint allgemein anerkannt zu sein, dafs wir uns die Göttin nicht etwa halbbekleidet am Strande stehend zu denken haben, sondern wie sie, die Schaumgeborene, mit dem Oberkörper aus den Fluten auftaucht. Das Wasser verdeckte den Rest des Körpers, liefs ihn jedoch durchschimmern, mit den Händen drückte sie den Schaum aus den Haaren. Augustus liefs das Bild von Kos nach Rom in den Cäsartempel schaffen und erliefs den Koern als Entschädigung 100 Talente an ihren Abgaben. Da die untere Hälfte gelitten hatte, ward es von Nero entfernt und durch eine Kopie ersetzt; endlich hören wir noch von einer Ausbesserung des Gemäldes unter Vespasian. Encolpius (Petr. Sat. 83) spricht begeistert von *Apellis quam Graeci* μονόκνημον *appellant*, der Einschenkligen. Die Änderung in μονόγληνον »einäugig« mit Beziehung auf Apelles' Porträt des einäugigen Antigonos ist mit Recht zurückgewiesen. Wilamowitz hält das Bild für eine dichterische Fiktion, Brunn glaubt, mit den Worten sei die zweite unvollendet gebliebene Aphrodite des Apelles gemeint, Studniczka (Vermutungen z. griech. Künstlergesch. 37 ff.) bringt neue Gründe für die alte Annahme, dafs die Bezeichnung der schadhaft gewordenen Anadyomene selbst gelte; Blümner endlich (Arch. Ztg. 1884 S. 138) schlägt μονοκρήπιδα vor und möchte in dem Gemälde das Vorbild für den statuarisch wohlbekannten Typus der sandalenlösenden Aphrodite erblicken. — Von anderen dieser Reihe vielleicht beizuzählenden Gemälden, einer Charis, einer sitzenden Tyche, einem Herakles fehlt uns jede genauere Kunde.

Weitaus die Mehrzahl der sonst erwähnten Bilder des Apelles waren Porträts. Seit der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts läfst sich überall das Streben nach möglichst getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit erkennen. Es ist überaus wahrscheinlich, dafs auch in der naturalistischen Darstellung bestimmter Personen die Malerei der Plastik den Weg gewiesen hat. Ob des Pamphilos *cognatio* als Familienporträt zu fassen ist, steht freilich dahin, aber bekannt ist eine berühmte Leistung seiner Schüler, bei der auch Apelles beteiligt war, ἅρματι νικηφόρῳ παρεστὼς ο Ἀρίστρατος (Overbeck, Schriftqu. N. 1759), und bei allem, was wir über die sikyonische Malerschule wissen, scheint es wohl glaublich, dafs sie gerade diesem Kunstzweige besondere Beachtung geschenkt hat. Allen Porträts des Apelles voran stehen natürlich die des Alexander (Plin. 35, 93: *Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit enumerare supervacaneum est*); bald erscheint der König zu Pferd, bald triumphierend auf seinem Streitwagen, hinter ihm die Gestalt des Krieges mit gebundenen Händen, bald im Verein mit den Dioskuren und der Siegesgöttin (vgl. S. 451[2]), oder mit dem Blitz auf der vorgestreckten Rechten. Leider können wir uns von keinem dieser hochgefeierten Bilder eine auch nur annähernde Vorstellung machen. Denn was helfen uns Angaben über die staunenswerte

Naturwahrheit des Streitrosses oder über das scheinbare Hervortreten des Blitzes aus dem Gemälde? Ein Zug der Zeit ist jedenfalls die in Apelles' Werken sich deutlich kundgebende Neigung zu Personifikation und Allegorie (vgl. Robert, Bild u. Lied 36). Es scheint natürlich, »dafs eine so kritisch angelegte Zeit nicht immer zu naivem und unmittelbarem poetischen Schaffen gestimmt ist, dafs sie vielmehr der schaffenden Phantasie bisweilen die Reflexion beimischt oder gar jene durch diese zu ersetzen trachtet« (Helbig). Das gilt auch von Apelles. Er malte Dinge, die unmalbar scheinen, wie Donner und Blitz. Die Meinungen sind noch geteilt, ob wir nach Plin. 35, 96 uns diese Naturkräfte durch weibliche Gestalten personifiziert vorzustellen haben (so zuletzt Wörmann bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 60), oder ob Apelles die atmosphärischen Erscheinungen des Gewitters selbst malerisch behandelt hat (Blümner a. a. O. S. 611; Helbig, Untersuch. 210). Eine »ausgeführte und geistreiche« Allegorie tritt uns endlich in dem Gemälde der Verleumdung entgegen, das in Alexandria entstanden sein soll. An seiner Existenz zu zweifeln berechtigt nichts. Die Beschreibung des Bildes von Lukian hat im 15. und 16. Jahrhundert eine Reihe von Künstlern (so Dürer und Botticelli) zu Nachbildungen veranlafst. Mag auch die Mahnung nicht unberechtigt sein, die verschiedenen Kunstgattungen auseinanderzuhalten (Curtius, Arch. Ztg. 1875 S. 2), so läfst sich doch der gemeinsame Boden nicht verkennen, auf dem gleichzeitig dieses Bild und der Kairos des Lysippos erwachsen sind.

Lysipp und Apelles! werden wir doch überall an ihre Zusammengehörigkeit erinnert. »Beide haben das äufserste Mafs technischen Könnens erreicht. Sie empfanden schwerlich eine Schranke der Form, die sie sich nicht selbst auferlegten: alles fügte sich willig ihrer formenden Hand« (Kekulé). Apelles war Temperamaler, die effektvollere Enkaustik scheint ihm nicht zugesagt zu haben. Aber auch mit seiner einfacheren Technik und seinem verhältnismäfsig einfachen Farbenmaterial mufs er Grofses erreicht haben. Zu einer ungewöhnlichen Feinheit der Zeichnung trat als seine Neuerung ein dunkler durchsichtiger Lasur- oder Firnisüberzug des fertigen Bildes, wodurch »Vermittelung der Übergänge, Abdämpfen der Schärfen, Klarheit des Helldunkels, höchste Harmonie der Licht- und Schattenwirkung« erzielt ward. Nirgends begegnen uns in seinen Werken starke geistige tragische Affekte, nirgends lebhafte dramatische Bewegung, nirgends ein Kampfbild, wie sehr auch die Siege Alexanders dazu hätten auffordern müssen. Aber trotzdem nichts Kleinliches und Genreartiges, kein Zug von Eleganz und Zierlichkeit, von Haschen nach oberflächlichem Effekt. Apelles leistete das Höchste in seiner Kunst durch die Charis. »Seine Kunst, sagt Brunn, wurde wieder ideal in dem Sinne, dafs sie der natürlichen Erscheinung ihre ideale Bedeutung durch den Zauber der Schönheit verlieh und sie in der Fülle und Vollendung ihres künstlerischen malerischen Daseins zeigte. Das ist die mit Hoheit und Ernst gepaarte Charis, welche nicht nur in der Darstellung alles Stoffliche und alle Not und Arbeit tilgt, sondern, indem sie den Schein der Natur bis zur Täuschung treibt und durch eine Zaubermacht der Schönheit verklärt, uns sogar die Forderungen eines bedeutenderen ideellen Gehaltes fast vergessen läfst.«

Eine grofse Zahl ausgezeichneter Künstler war gleichzeitig mit Apelles thätig, so dafs nach jeder Richtung hin die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts als der Höhepunkt griechischer Malerei betrachtet werden kann. Von dem Sikyonier Pausias und dem Athener Nikias war schon in anderem Zusammenhange die Rede, die anderen namhaftesten Meister gehören wie Apelles dem Osten an, ein klares Zeugnis, von wie grofsem Einflufs die Verlegung des politischen Schwerpunktes vom griechischen Festlande nach dem Osten auch für die Kunst ward, die jetzt mehr und mehr in Abhängigkeit von den Fürstenhöfen geriet.

Dem Apelles an Bedeutung zunächst scheint Protogenes zu stehen. Seine Heimat war Kaunos an der karischen Küste, sein Wohnsitz Rhodos. Er war vielleicht Autodidakt, soll lange Jahre durch Schiffsmalen sein Brot verdient haben und erst durch Apelles' Wertschätzung zu allgemeiner Anerkennung gelangt sein. Bei der Belagerung von Rhodos (304), heifst es, habe der Meister im Vertrauen auf seine Kunst unbeirrt fortgearbeitet; um sein berühmtestes Bild, den Jalysos, zu schonen, habe Demetrios die Stadt nicht angezündet. Auch sonst wird vom Ruhme dieses Gemäldes, das einen Stammesheros von Rhodos darstellte, nicht selten gesprochen, Protogenes soll sieben, ja elf Jahre daran gearbeitet haben, Apelles bei seinem Anblick vor Staunen sprachlos geworden sein. Leider wissen wir trotz dieser Lobeserhebungen von dem gefeierten Bilde, das später in den Friedenstempel zu Rom geweiht ward, nichts Genaueres; selbst, ob es mit mehreren andern Gemälden des Künstlers, z. B. der Kydippe und dem Tlepolemos, etwa einen gröfseren Cyklus bildete (Brunn, Künstlergesch. II, 238), bleibt dahingestellt. Einem verwandten Gebiete gehört anscheinend sein Bild des Paralos und der Hammonias in Athen an, vermutlich Personifikationen der beiden gleichnamigen Staatsschiffe. Hatte Apelles den Alexander mit dem Blitze des Zeus ausgestattet, so verherrlichte Protogenes ihn als neuen Dionysos mit seinem Unterfeldherrn Pan; unter seinen übrigen Porträts wird die Mutter des Aristoteles genannt. Auf seinen ausruhenden Satyr mit Flöten in der Hand geht vielleicht ein später beliebtes statuarisches Werk zurück (Müller-Wieseler II, 460).

In seinen Stoffen und in der Auffassung wird er dem Apelles nicht allzu fern gestanden haben; ihm war es bitter ernst mit seiner Kunst; fehlte ihm das *ingenium* und die *gratia* seines reicher beanlagten Genossen, so mufs er ihm in sorgfältigster künstlerischer Durchbildung des Einzelnen mindestens ebenbürtig gewesen sein. Es scheint, als hätten sich wenigstens einige seiner Bilder durch fast erschreckende Naturwahrheit ausgezeichnet, möglich, dafs Protogenes hier zum ersten Mal die Grenze des künstlerisch Zulässigen streifte.

Wird Protogenes grofse, fast übertriebene Sorgfalt nachgerühmt, so wird Antiphilos, der Apelles am Hofe des Ptolemaios nicht allzu freundlich begegnet sein soll, *facilitate praestantissimus* genannt. Die Nachrichten über seine Bilder lassen auf grofse Vielseitigkeit schliefsen. Temperagemälde wechseln mit enkaustischen Bildchen, die Stoffe sind von der verschiedensten Art. Seine mythologischen Darstellungen, ›Gemälde mit lebendiger Aktion, in sehr ausgeführter Scenerie‹ (Brunn), scheinen auf die spätere Kunst, vielleicht sogar auf die unteritalische Vasenmalerei (vgl. die Dirkevase S. 456 Abb. 502), grofsen Einflufs geübt zu haben. Dahin gehört seine Hesione (vgl. S. 664[1]; Helbig, Untersuch. 158 f.) und seine Europa (S. 518[2]; Helbig, Untersuch. 225 ff.). — Dem ausruhenden Satyr des Protogenes gesellt sich hier ein wahrscheinlich tanzender Genosse *cum pelle pantherina quem aposcopeuonta appellant*, dessen Typus uns ebenfalls in statuarischer Nachbildung erhalten sein wird (z. B. Overbeck, Pompeji [4]551 Fig. 288 a; vgl. Furtwängler, Satyr aus Pergamon 16 f.). — Auch Antiphilos malte den Alexander, einmal als Knaben, sodann neben seinem Vater in Begleitung der Athene. Dazu treten Bilder, deren Stoffe für die hellenistische Zeit besonders charakteristisch sind: ein feueranblasender Knabe, an dem seine Meisterschaft in der Behandlung der Lichtreflexe gerühmt ward, eine Karikatur, von der eine ganze Gattung ihren Namen erhielt, und bei der Wollbereitung beschäftigte Frauen. Sie waren gewifs auf enkaustischem Wege hergestellt und die wirkungsvolle, glänzende Ausführung ihr Hauptverdienst. Wir erinnern uns an Pausias' Blumenstücke. Pausias und Antiphilos sind, so weit wir urteilen können, die Begründer der Kleinmalerei, als deren bedeutendster Vertreter Peiraikos (zum Namen s. Helbig, Untersuch. 368 f.) im Altertum galt. ›Barbier- und Schusterbuden, Eselein, Efswerk und ähnliches‹ war seine Spezialität. Diese Rhopographie wurde zwar als Rhyparographie, Schmutzmalerei, verhöhnt, nichtsdestoweniger ihre Erzeugnisse teuer bezahlt. Die erhaltenen campanischen Wandbilder zeigen solche Darstellungen verhältnismäfsig selten, natürlich, da in der Ausführung ihr Hauptreiz lag, konnte die dekorative Freskomalerei der Kaiserzeit nicht viel mit ihnen anfangen (Helbig, Untersuch. 328 f.). Immerhin können die Abbildungen in den Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 Taf. I—VI und bei Overbeck, Pompeji[4] Fig. 300 u. 302 eine allgemeine Vorstellung von derartigen Bildern geben, wenn unter ihnen auch nur wenige, wie die unter ›Polychromie‹ abgebildete Werkstatt einer Malerin, auf direkte hellenistische Anregungen zurückweisen mögen. Vgl. das schreibende Mädchen S. 355 Abb. 377, das Schreibgerät Abb. 378 und den viel roheren Bäckerladen S. 246 Abb. 225.

Sind wir so durch Antiphilos auf ein Gebiet geführt, das uns lebhaft an die holländische Kleinmalerei erinnert, so weist uns Action auf eine grundverschiedene, aber für die hellenistische Zeit ebenso charakteristische Richtung hin. Seine Heimat ist unbekannt, man hält ihn für einen Ionier, vielleicht ist er etwas älter als die letztgenannten Künstler. Plin. 35, 78 setzt ihn, der auch als Bildhauer einen Namen hatte, in Olymp. 107 (352). Alexander ward auch von ihm verherrlicht, aber in besonderer Weise; er malte seine Hochzeit mit der Rhoxane (326). Bei der Dürftigkeit der Angaben über seine übrigen Bilder — ein Dionysos, eine *tragoedia et comoedia*, eine Semiramis werden erwähnt — würden wir von seiner Kunst nichts wissen, hätte uns nicht Lukian (Herod. s. Aetion 5) eine genaue Beschreibung dieses berühmten Gemäldes hinterlassen. Rhoxane sitzt schamhaft auf dem bräutlichen Lager; während ein Eros ihr die Sandalen vom Fufse löst, hebt ein anderer den Schleier von ihrer Gestalt, um ihre Schönheit dem Alexander zu zeigen, den ein dritter eifrig am Mantel näher zieht. Andre Eroten spielen mit den Waffen des Königs, zwei tragen seine schwere Lanze, zwei fahren einen dritten auf seinem Schilde, einer ist in den Harnisch gekrochen, um die andern zu erschrecken. Bekanntlich hat Soddoma sein schönes Wandgemälde in der Villa Farnesina zu Rom nach dieser Beschreibung geschaffen. Interessant ist an Aetions Bild die ›Vermischung des Mythologischen mit der Wirklichkeit zu poetisch-allegorischen Zwecken und die halb tändelnde Auffassung der Eroten‹ (Brunn). Diese spielenden Eroten treten uns von nun an auf allen Gebieten der Kunst überall entgegen. Wie hier mit den Waffen beschäftigt z. B. S. 623 Abb. 696 (vgl. das pompejanische Bild Art. ›Omphale‹), musizierend S. 557 Abb. 597, Guirlanden windend, als Handwerker, in allen denkbaren menschlichen Verrichtungen (vgl. Overbeck, Pompeji [4]582 f.), und mehr allegorisch z. B. in den reizenden Bildern vom Erotenverkauf S. 503 Abb. 545 und Erotennest (Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 126); vgl. oben S. 500 ff.

Zugleich enthält die Hochzeit der Rhoxane in der Enthüllung der weiblichen Gestalt ein Motiv, das wir in den späteren Wandbildern unendlich oft wiederfinden, z. B. bei der Auffindung der Ariadne


946 Die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit.

oder bei dem Beschleichen von Bacchantinnen durch Satyrn (Helbig, Untersuch. 242. 252). So lernen wir durch dieses Gemälde des Aetion eine sinnlich-sentimentale Richtung kennen, die zu der einerseits dramatisch-pathetischen, andrerseits derb realistischen des Antiphilos einen schroffen Gegensatz bildet. Beide Richtungen aber entsprachen in gleicher Weise dem Geschmack der Folgezeit.

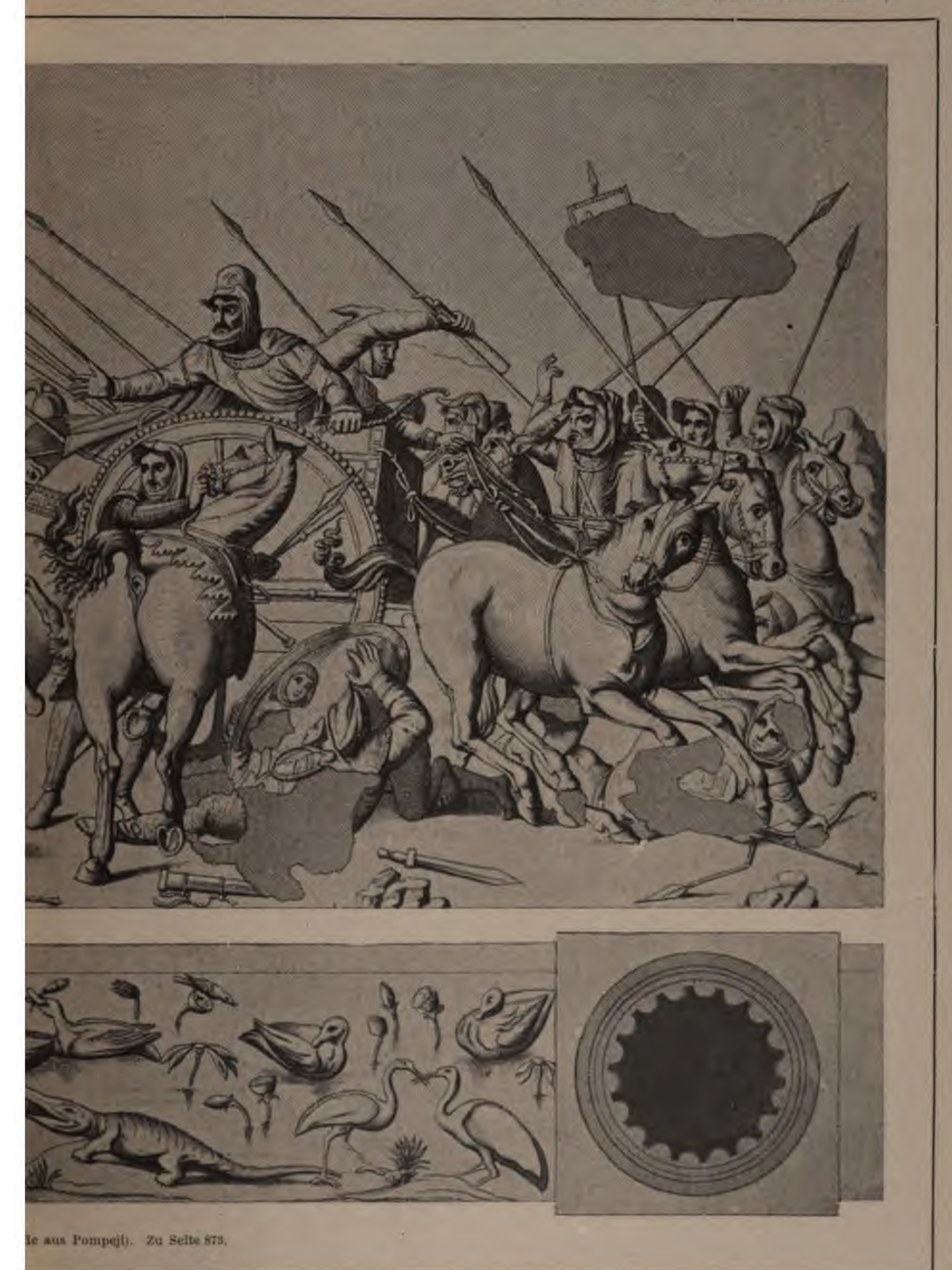
An Aetions Hochzeitsbild wird sich am passendsten eins der ältesten und bekanntesten unter den erhaltenen Gemälden anschliefsen lassen, die sog. Aldobrandinische Hochzeit im Vatican (Abb 946, nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 112). Ist das Bild auch erst in der Kaiserzeit in Rom gefertigt, so geht es doch unverkennbar auf die hellenistische Zeit zurück (vgl. die Besprechung oben S. 696). »Unser Exemplar ist in der Komposition zwar nicht malerisch, aber geschmackvoll. Es zeigt auch viele schöne Einzelmotive, eine milde harmonische Färbung und ist von jenem Hauche ernster stiller Anmut umweht, den man nur in der Antike findet. Aber die malerische Technik ist unbedeutend; über die handwerksmäfsig dekorative Flüchtigkeit fast aller, von Stubenmalern hergestellter, erhaltener ähnlicher Werke erhebt es sich keineswegs« (Wörmann). Auffällt, neben dem überaus einfachen Hintergrund, das augenscheinliche Zerfallen der Darstellung in drei Gruppen, die vermutlich nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich getrennten Vorgängen entsprechen. Ähnliches ward auch von den Odysseelandschaften S. 857 bemerkt. Von dem letzten hervorragenden Künstler der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts Theon von Samos — seine Zeit wird durch Bilder des Demetrios Poliorketes und der *Leontion Epicuri* bestimmt — wird es ausdrücklich bezeugt, dafs er *bellum Iliacum pluribus tabulis* gemalt hatte und wahrscheinlich ebenso die Schicksale des Orest. Es war das »eine bedeutsame, für die ganze Folgezeit mafsgebende Neuerung«. Der Maler zerlegt sich »das Gedicht oder den Mythos in eine beliebige Anzahl von Scenen«, und daraus ergibt sich die Anzahl der Bilder. Benndorf hatte schon Ann. Inst. 1865 p. 239 ff. die Orestessarkophage auf Theons Bilder zurückgeführt, ein pompejanisches Wandgemälde fügt Robert hinzu (Arch. Ztg. 1883 Taf. 9 N. 1; S. 260; vgl. Bild u. Lied 177 f.). Die Portikus des Apollotempels zu Pompeji schmückte eine gröfsere Reihe von Scenen aus der Ilias (Helbig, Untersuch. 142 ff.), einer gleichen Reihe gehören drei besonders schön gemalte Wandbilder aus dem





947 Alexander und Darius bei

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



...le aus Pompeji). Zu Seite 873.



Atrium eines pompejanischen Hauses an (Arch. Ztg. 1876 S. 83), Illustrationen zum ersten Buch der Ilias: Chryseis, Entführung der Briseis und Achill in der Streitscene. Auch diese Gemälde weisen wahrscheinlich alle auf den Bildercyklus des Theon zurück (Arch. Ztg. 1883 S. 260). Mit Recht weist Robert, Bild u. Lied 46 f. darauf hin, dafs hier zum ersten Mal eine Erscheinung uns entgegentritt, die unsern Klassikerillustrationen verwandt ist. Waren es im Original umrahmte Einzelscenen, so tritt im späteren Relief und in der Wandmalerei naturgemäfs eine Reihe von zeitlich auf einander folgenden, räumlich meist ohne Abgrenzung in einander überlaufenden Scenen an deren Stelle. Der Telephosfries von Pergamon und die Sarkophage auf der einen Seite, die Odysseelandschaften auf der andern sind charakteristische Beispiele.

Von den übrigen Bildern des Theon ist wenig bekannt. Quintilian (Inst. Or. XII, 10, 6) nennt ihn *concipiendis visionibus, quas* φαντασίας *vocant, praestantissimus*, und erläutert den Ausdruck an andrer Stelle (VI, 2, 29) dahin, dafs dadurch *imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut cernere oculis ac praesentes habere videamur.* Zu dieser Gattung gehörte Theons ὁπλίτης ἐκβοηθῶν, in Ausfallstellung so lebendig dargestellt, dafs er aus der Tafel hervorzustürmen schien. Ein Vorhang, heifst es, bedeckte das Bild. Plötzlich erscholl ein schmetterndes Trompetensignal, der Vorhang fiel und der durch das Signal in die richtige Stimmung versetzte Beschauer glaubte wirklich den Krieger herausstürmen zu sehen. Das ist allerdings ein »effektvoller Ausdruck energisch bewegter Handlung« (Helbig), aber zugleich müssen wir Wörmann beistimmen, wenn er sagt (Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 63): »Aus der Kunst wird hier ein Kunststück, der Künstler wird zum Marktschreier.« Vgl. übrigens auch R. Förster, Rhein. Mus. 38, 468 f.

Damit ist der Kreis der berühmtesten Meister des Altertums geschlossen. (Einige andre Maler vom Ende des 4. Jahrhunderts sind schon früher erwähnt, der Thraker Athenion S. 6 (Overbeck, Schriftqu. N. 1975), Kydias von Kythnos S. 120[a] (Overbeck N. 1967 ff.), Nikophanes, Pausias' Schüler, S. 138[a] (Overbeck N. 1765 f.). Erscheinen auch noch in den folgenden Jahrhunderten einige Künstler von selbständiger Bedeutung, so sind sie, soweit wir urteilen können, doch in keiner Hinsicht wesentlich über die bis hierher erreichte Stufe hinausgegangen. Nur auf einem Gebiet gibt sich noch ein eigentümlicher Fortschritt kund, auf dem der Landschaftsmalerei. Auch für diesen Höhepunkt der Kunst sind wir nicht im stande festzustellen, wie weit es gelungen war, die Darstellung den Forderungen der Perspektive gemäfs zu gestalten. Aber selbst wenn wir geneigt sind, die Leistungen der grofsen Meister dieser Zeit auch in dieser Beziehung recht hoch zu stellen, werden wir doch zugeben müssen, dafs offenbar im allgemeinen dem Hintergrunde damals eine besondere Beachtung noch nicht zu teil ward, dafs er mehr oder weniger als nebensächlich betrachtet wurde und nur dazu diente, die figürlichen Gestalten wirksam hervorzuheben, Auf diese wurde zweifellos stets das Hauptgewicht gelegt.

Ein Zeugnis dafür bietet das berühmte Mosaik der Alexanderschlacht, eins der grofsartigsten und wichtigsten erhaltenen Denkmäler griechischer Kunst (Abb. 947 auf Taf. XXI, nach Niccolini, case di Pompei. Casa del Fauno tav. VII. Die gröfsere Abb. des Mittelstücks unter »Mosaik«). Es kann kaum noch einem Zweifel unterliegen, dafs der entscheidende Augenblick der Schlacht bei Issos dargestellt ist, und da bei einem freilich an sich wenig vertrauenerweckenden Schriftsteller die bestimmte und durchaus glaubwürdige Nachricht erhalten ist, dafs Helena, des Timon Tochter aus Ägypten, die Schlacht bei Issos als Zeitgenossin gemalt habe, so dürfen wir mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit das Mosaik als eine Nachbildung des berühmten Gemäldes betrachten, zumal da sich auch sonst offenbar dem Original entnommene Züge auf erhaltenen Bildwerken nachweisen lassen (vgl. Wiener Vorlegebl. IV, 8; Conze, Commentat. in hon. Mommseni [1877] 649 f.).

Bekannt sind die Worte Goethes: »Mit- und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst richtig zu kommentieren, und wir genötigt sein, nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung zurückzukehren.«

Dargestellt ist die bei Qu. Curtius III, 27 erwähnte entscheidende Begegnung der beiden Fürsten. Alexander stürmt heran, schon ist er in der Nähe des Dareios. Vergebens hat einer seiner Getreuen sich dem wilden Andrang entgegengestellt. Sein Pferd stürzt blutend zu Boden und den Perser durchbohrt Alexanders gewaltige Lanze. Da ist's um aller Fassung geschehen. Des Dareios Heer wendet sich zur Flucht, sein Wagenlenker peitscht verzweiflungsvoll die Pferde, vergebens, sie sind in Unordnung geraten, bäumen sich und wollen nicht vorwärts. Des Königs Leben ist in Gefahr. Er merkt es nicht, er sieht nicht, wie einer seiner Edlen vom Rofs gesprungen ist und es ihm zur Flucht bereit hält, er denkt nicht an seine Rettung, sein Blick haftet voll Schmerz an dem Treuen, der für ihn als Opfer fällt. Auf die vielen feinen Einzelzüge kann hier nicht eingegangen werden, Overbecks ausführliche Besprechung (Pompeji [4]613 ff.; wo auch eine farbige, freilich recht ungenügende Abb. des Mosaiks) sei allen empfohlen. Weniges mag noch hervorgehoben werden. Neben der bewundernswerten echt dramatischen Komposition die ungemein glückliche Wahl des Moments.

»Der geschilderte Vorfall gibt der Darstellung zugleich einen räumlichen und geistigen Mittelpunkt. Selten wohl ist ein so bewegter Augenblick höchster Spannung mit so viel innerem Leben und zugleich mit so viel Klarheit und Einfachheit ausgedrückt worden« (Wörmann). Dazu kommt der lebhafte Ausdruck in den Gesichtern. Die kühne Verkürzung des Pferdes, die der Hand des Künstlers gewifs noch besser gelungen war, als der des kopierenden Mosaikarbeiters, erinnert an das, was von Pausias' Stieropferung überliefert ist. Der Schild am Boden reflektiert deutlich den Kopf eines gestürzten Persers (Helbig, Untersuch. 214). Auch das war eine Errungenschaft derselben Zeit. Ebenso spiegelt sich das Gesicht des Narkissos (s. Art.) im Wasser. Bei Apelles' Anadyomene schimmerte der Unterkörper durch das Wasser hindurch, bei Pausias' Methe das Gesicht durch das Glas, das sie an den Mund setzte. Endlich aber sei noch einmal auf den Punkt hingewiesen, von dem wir ausgingen, wie wenig der Künstler doch auf die Bildung des Bodens und Hintergrundes Wert gelegt hat, wie auffallend gering die Tiefenentwickelung des Bildes ist. Wir werden diesen Umstand bei der Beurteilung der Malerei des 4. Jahrhunderts nicht vergessen dürfen.

Aus der Diadochenzeit ist uns eine grofse Zahl von Künstlernamen überliefert, aber es wäre zwecklos, hier auch nur die zu erwähnen, über deren Zeit und Bilder bestimmtere Angaben auf uns gekommen sind. Wir können uns die Anzahl der damals entstandenen Gemälde kaum grofs genug denken. Mit den Machthabern, die sich die berühmtesten Werke für ungeheure Summen zu verschaffen suchten, wetteiferten nach Mafsgabe ihrer Kräfte die Privatleute (Helbig, Untersuch. 127 ff. 181 ff.). »Da sich die Griechen unter der Monarchie nicht mehr mit den öffentlichen Angelegenheiten beschäftigen durften, so lag es nahe, dafs einzelne Individuen nunmehr in dem Studium oder in dem Genusse der Kunst oder in der dilettierenden Ausübung derselben Befriedigung suchten.« Aber es liegt auf der Hand, dafs diese Massenproduktion der künstlerischen Durchbildung nicht förderlich sein konnte. Die Menge mufste ersetzen, was an Güte gebrach. Natürlich kann von einem plötzlichen Verfall nicht die Rede sein, wenn schon unter dem Eindrucke der Meisterwerke des 4. Jahrhunderts sehr bald die Erkenntnis zum Durchbruch kommen mochte, dafs es an ebenbürtigen Nachfolgern fehlte. An feinem Geschmack und ausgebildeter Technik mangelte es gewifs nicht. Jedenfalls hat das 3. Jahrhundert noch eine Fülle köstlicher Malereien hervorgebracht. Die wundervolle Zeichnung der Ficoronischen Cista (Abb. 500 u. 501 S. 515) stammt wahrscheinlich aus dieser Zeit. Auf sie weisen die Originale der schönsten unter den dekorativ verwandten Einzelfiguren auf den campanischen Zimmerwänden hin (Helbig, Untersuch. 23. 110). Es bedarf nur einer Erinnerung an die berühmten schwebenden Mädchenfiguren aus der sog. Villa des Cicero (zwei abgeb. bei Overbeck, Pompeji [4]582), oder an die grofsartig kühne Komposition der Bacchantin, die dem gebundenen Kentaur den Fufs in den Rücken stemmt (Helbig N. 499; Abb. unter »Mainade«), um von dem Kunstvermögen dieser Periode, die uns jetzt durch die Skulpturen von Pergamon so viel näher gerückt ist, die höchste Vorstellung zu gewinnen. Welchem Künstler die Erfindung dieser und der vielen verwandten Gestalten zu verdanken ist, wird nie aufgehellt werden. Glücklicher sind wir in zwei anderen Fällen, den einzigen, in denen sich bisher mit einiger Sicherheit erhaltene Gemälde auf Werke bekannter Meister der Diadochenzeit zurückführen liefsen. Darstellungen der mit ihrem Knaben Perseus auf Seriphos gelandeten Danae gehen vermutlich auf Artemon zurück (S. 407[2]; Helbig, Untersuch. 145 f.; Overbeck, Pompeji [4]592; über andre Bilder des Künstlers S. 662[2] u. 669[2]), mehrere andre auf Timomachos von Byzanz, wie es scheint, dem berühmtesten Maler dieser ganzen Periode. Dafs Plinius' Angabe (35, 136) *Caesaris dictatoris aetate* auf einem Irrtum beruhe, wird nach den Erörterungen von Welcker, Brunn, Dilthey, Ann. Inst. 1869 p. 57 ff., Helbig, Untersuch. 159 f. jetzt kaum noch bestritten werden. Freilich s. Robert, Arch. Ztg. 1875 S. 147 Anm. 26. Seine gefeiertsten Bilder waren neben seinem rasenden Aias (S. 30[2]) seine Medeia und sein Orestes und Iphigenie in Tauris (vgl. S. 757 ff.).

Nun sind gerade diese beiden Stoffe auf Wandbildern, Sarkophagen und sonst wiederholt behandelt, und wie grofs auch die Abweichungen im einzelnen sind, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dafs sie, sei es auch durch manche Zwischenstufen und Abwandlungen, von gemeinsamen berühmten Originalgemälden abhängig sind. Vergleicht man das schöne Bild aus casa del citarista (Helbig N. 1333; Mon. Inst. VIII, 22) und das Fragment Arch. Ztg. 1875 Taf. 13, so wird man die gleichen Grundzüge nicht verkennen. Besonders die schöne Gruppe der gefangenen Jünglinge kehrt in allen Wiederholungen in übereinstimmender oder doch nahverwandter Haltung wieder. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dafs das gefeierte Bild des Timomachos die Anregung gab. (Zweifelnd äufsert sich Robert, Arch. Ztg. 1875 S. 147.) In noch höherem Mafse gilt dies für die Medeiabilder. (Über statuarische Darstellungen vgl. Arch. Ztg. 1875 S. 63 ff.) Medeia kämpft mit sich den schweren Kampf zwischen Mutterliebe und Hafs. Wir sehen sie auf dem Gemälde Helbig N. 1262 (S. 142 Abb. 155), wie sie in Schmerz und Zorn auf ihre beiden arglos spielenden Knaben blickt, schon im Begriff das Schwert zu ziehen, um sie der Rachsucht zu opfern. Der weifsbärtige Pädagog steht

hinter ihnen, ebenso ahnungslos wie sie und schaut ihrem Spiele zu. Es bedarf nur eines Blickes auf das schönere, »wahrhaft künstlerisch gedachte« Bild aus Herculaneum (Helbig N. 1242; Abb. 948, nach Mus. Borb. X, 21), den einzig erhaltenen Rest einer gleichen Komposition (für die Einzelfigur spricht Milchhöfer, Befr. d. Prometh. 38), um zu erkennen, dafs beiden ein gemeinsames Vorbild zu grunde lag. Nur die Haltung der Hände ist verschieden. Hier hält Medeia die Hände gefaltet und »prefst die Spitzen der Daumen wie konvulsivisch zusammen«. Mit vollem Recht hat Dilthey, Ann. Inst. 1869 p. 49 ff. (vgl. Helbig, Untersuch. 146 f.) dies Motiv als das ursprüngliche bezeichnet. Hier erst kommt der bei Timomachos so laut gepriesene Ausdruck des Seelenkampfes recht zur Geltung, und wieviel besser pafst diese Haltung zur Geschlossenheit der ganzen Gestalt! Sind diese Bilder mit der grofsen Reihe verwandter Darstellungen wirklich, woran je länger desto weniger zu zweifeln ist, der »schöpferischen Komposition« des Timomachos entsprungen, so werden wir mit Dilthey den »mächtigen Genius« des Künstlers bewundern müssen. Für weitaus die meisten der uns in Pompeji auf Wandgemälden erhaltenen Darstellungen fehlt bisher die Möglichkeit, sie auf litterarisch bekannte Werke bestimmter Künstler zurückzuführen; dafs wir aber die malerischen Vorbilder mit wenigen Ausnahmen in der Diadochenperiode zu suchen haben, darüber kann nach Helbigs grundlegenden Untersuchungen über die campanische Wandmalerei kein Zweifel mehr obwalten. Nur wenige besonders beliebte mythologische Darstellungen seien genannt: die auf Naxos verlassene und von Dionysos aufgesuchte Ariadne, Telephos' Auffindung durch Herakles, Herakles und Omphale (s. Art.), Theseus als Sieger über den Minotauros (s. »Theseus«), Phaidra und Hippolytos (S. 64 Abb. 67; Kalkmann, Arch. Ztg. 1883 S. 136 ff. 151), Prometheus' Befreiung (s. Art.), wenn vielleicht auch schon ein Bild des Parrhasios die erste Anregung gegeben haben mag, Aktaion, Endymion, Narkissos, Adonis, Alkestis, die Verwandlung der Daphne. Der grofse Erfolg der Originale


948 Medea.

führte nicht nur zur Nachbildung der wertvollen Tafelbilder in billigen, leicht herstellbaren Freskomalereien, sondern auch zur Verwertung der Hauptmotive für plastische Werke; vgl. die Zusammenstellung bei Milchhöfer, Befr. d. Prometh. 36 Anm. 31.

Eine Kopie eines Tafelbildes dieser Zeit ist wahrscheinlich auch die Darstellung auf einer schönen 1872 in Pompeji gefundenen Marmorplatte (Abb. 949 auf S. 876, nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 97; mit den erhaltenen Farben Giorn. d. Scavi N. S. 1872 Taf. IX). Die leider gebrochene Platte, an welche ursprünglich mehrere andre angeschlossen haben werden, ist für uns in vieler Hinsicht wertvoll. Zunächst weil es eine der wenigen erhaltenen Marmormalereien aus der späteren Zeit ist. Aus Etrurien (Corneto) stammt der berühmte Alabastersarkophag mit dem Bilde der Amazonenschlacht (Mon. Inst. IX, 60; vgl. Ann. Inst. 1873 p. 239 ff.), desgleichen ein zweites geringeres Exemplar (Mon. Inst. XI, 57) aus dem 3. Jahrhundert; hochgefeiert ist das Brustbild einer lorbeerbekränzten Frau mit Leier auf Schiefer gemalt, die sog. Muse von Cortona (abgeb. Gaz. archéol. III [1877] pl. 7), aber die Verfertigung dieses Bildes im Altertum wird neuerdings wieder lebhaft bestritten (vgl. Heydemann, Hall. Winckelmannsprogr. 1879 S. 109 f.). So bleiben denn als wirkliche Tafelgemälde aus griechisch-römischer Zeit aufser unserer Marmorplatte nur vier längst bekannte gleichartige Tafeln von Herculaneum (Ant. d'Ercol. I Taf. 1—4) übrig. Eine, die schönste von allen, mit Frauen und knöchelspielenden Mädchen (Helbig N. 170 b), trägt die Inschrift Ἀλέξανδρος Ἀθηναῖος ἔγραφεν. Vermutlich sind es Nachbildungen älterer Originale (Brunn, Allg. Künstlerlex. I, 286; Wörmann bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 97 f.). Auf den Herculaner Tafeln sind nur die rotgemalten Umrisse der Figuren erhalten; schon Semper, Stil I, 470 glaubte farbige Bemalung des Ganzen voraussetzen zu müssen, die neue Platte von Pompeji kann dieser Ansicht als Bestätigung dienen. Auch hier sind die Umrisse mit dem Pinsel vorgezeichnet, dann die betreffenden Teile mit Harzüberzug versehen und nun die Farben aufgetragen. Von den noch sichtbaren sehr verblafsten Farben

[illegible]



[illegible]

[illegible] Jahrhunderts die Landsch[illegible]
[illegible] hellenistischen Kunst [illegible]
[illegible] Hintergrund Platz [illegible]
[illegible] wie das Landsch[illegible]
[illegible] denn zum S[illegible]
[illegible] erschien und [illegible]
[illegible] neuen Richtung, die [illegible]
[illegible] Szenerie zur Geltun[illegible]
[illegible] fast, als hätte man [illegible]
[illegible] den Anfan[illegible]
[illegible] idyllisch staffierte [illegible]





VERLAG VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



Fig. 950. **Daedalus und Ikarus.** *(zu Seite 877)*
Pompejanisches Wandgemälde. - Die Nachbildung stellt genau den Zustand des Gemäldes bei seiner Auffindung vor.

DRUCK VON GEBRÜDER OBPACHER, MÜNCHEN



Heiligtümer im Freien, von dem einfachen, mit Weihgeschenken behängten heiligen Baum (S. 296 Abb. 311), bis zu grofsen Tempelbezirken, Dorflandschaften, Villenanlagen und Küstenansichten (Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 133). Auch der Landschaften mit ägyptischer Scenerie sei gedacht, weil sie besonders deutlich auf alexandrinische Vorbilder hinweisen. »Nicht die einsame, wilde, grofsartige Natur wird dargestellt, sondern abgesehen von einigen mit wilden Tieren bevölkerten Einöden, die der Tiere wegen gewählt sind [vgl. S. 710 Abb. 771; ein Bild, das auch seines tiefen Hintergrundes wegen beachtenswert ist], zeigen diese Landschaften stets deutliche Spuren der menschlichen Kultur« (Wörmann). Am interessantesten bleiben jedoch die zuerst erwähnten Bilder »mit heroischer Staffage«, anders kann man sie bei dem Vorwiegen des Landschaftlichen kaum bezeichnen. Manche mythologische Stoffe mufsten für solche Gestaltung besonders geeignet erscheinen. So der an die Felsen des Kaukasos geschmiedete Prometheus (s. Art.), so Aktaion, der die Artemis im Bade überrascht (Helbig N. 249 ff.), so die Schleifung der Dirke (Arch. Ztg. 1878 Taf. 9) oder die Befreiung der Andromeda (Overbeck, Pompeji *575 Fig. 299). Auch die Odysseelandschaften (S. 858 Abb. 939) gehören in diesen Kreis (*Ulixis errationes per topia* nennt sie Vitruv VII, 5), und die Bilder, die Ikaros' Schicksal zum Vorwurf haben. Eins derselben schon oben S. 404 Abb. 446, das schönste wird hier (Abb. 950 auf Taf. XXII, nach Arch. Ztg. 1877 Taf. 1) genau in den erhaltenen Farben abgebildet. Das (auf 1/4 des Originals verkleinerte) Gemälde vermag uns neben dem Unterweltsbilde am besten eine Vorstellung von der Eigenart und der Leistungsfähigkeit der antiken Landschaftsmalerei zu geben. Wir sind am Meeresufer. Zwischen zwei Klippen haben wir einen Ausblick bis zum hohen Horizont über die weite Fläche, nur links wird sie durch einen Vorsprung des Landes unterbrochen, der eine Stadt trägt. Der Abend naht. Die untergehende Sonne wirft ihren letzten Schein auf die Häuser und die Felsen links. In der Mitte des Vordergrundes liegt Ikaros tot am Strande, von den Wellen an die Insel geführt, die seinen Namen tragen soll. Hoch über ihm schwebt der unglückliche Vater ohne ihn zu bemerken. Die heifse Mittagssonne hatte das Wachs geschmolzen, da ist Ikaros herabgestürzt. Ahnungslos ist Daidalos weitergeflogen, dann hat er ihn vermifst und ist zurückgekehrt um ihn zu suchen, und nun fliegt er gerade über der Stelle, wo der geliebte Sohn ans Land gespült ist. Im nächsten Augenblick wird er ihn erblicken. Sein Schmerz wird gröfser sein, als der der beiden Frauen, die der Zufall an den Ort geführt zu haben scheint, oder des auf dem Felsen sitzenden Mädchens, das voll Teilnahme auf den Jüngling niederschaut. Letzteres ist nach Helbigs überzeugenden Ausführungen (Rhein. Mus. 1869 S. 497 ff.; Untersuch. 217 f. u. sonst) eine Personifikation »der einsamen Bergwarte«, eine Σκοπιά, wie sie auf den landschaftlich gestimmten Bildern der hellenistischen Zeit beliebt waren. Auch die Mädchengruppe links läfst sich als Ἀκταί, Nymphen des Meerufers, erklären. Robert, Arch. Ztg. 1877 S. 2 hält sie für sterbliche Frauen, »die am Strande wandelnd plötzlich die Leiche des Ikaros erblicken«, mit Hinweis darauf, dafs auf den campanischen Wandgemälden nicht selten Figuren des täglichen Lebens in Darstellungen aus der Heroensage erscheinen. Vgl. auch Dilthey, Arch. Ztg. 1878 S. 53 f. und die Schiffer auf dem Bilde S. 404. Die »Fähigkeit die Gegend organisch zu entwickeln und die Bestandteile stilvoll zu gestalten«, die Helbig, Untersuch. 350 (vgl. dagegen Wörmann, Landschaft 405) von der antiken Landschaftsmalerei rühmt, kommt auch hier zur Geltung. Von besonderem Interesse ist die Behandlung der Landschaft. Sie trägt ein ideales Gepräge. Die schroffen Felsen neben dem flachen Strande werden in Wirklichkeit schwerlich so zu finden sein, die mächtigen Cypressen sind dekorativ sehr wirkungsvoll, ihre Höhe aber unnatürlich. Auch hinter dem Felsen rechts mufs sich das Land fortsetzen, folglich sehen wir nur eine schmale tiefeinschneidende Bucht; ist es nicht wunderbar, dafs der Leichnam so weit hineingetrieben ist? Der hohe Horizont ist dem Bilde mit allen uns erhaltenen Landschaftsgemälden gemeinsam. Beim Phrixosbilde (Helbig N. 1251; s. Art.) füllt das Wasser den ganzen Hintergrund, wohl um die unermefsliche Ausdehnung der Meeresfläche recht zu veranschaulichen. In der Ferne sieht man die weifsen Schaumstreifen, am Ufer ist das Wasser ruhig; eine sturmempörte See scheint kaum jemals dargestellt zu sein. Der Himmel ist wie gewöhnlich wolkenlos; wenn auf einer der Odysseelandschaften ein Gewitterregen gemalt wird, so ist das eine ebenso seltene Ausnahme, wie wenn hier der Versuch gemacht wird, die Färbung der Gegend bei Sonnenuntergang wiederzugeben. Die Abtönung der Himmelsfarben nach dem Horizonte hin findet sich auch sonst, aber Lichteffekte begegnen uns doch sehr selten. Ganz vereinzelt ist bei Endymiondarstellungen die Wirkung des Mondlichts angedeutet (Dilthey, Arch. Ztg. 1878 S. 54 Anm. 51). Ein Lichtschein dringt in die Unterwelt (S. 857), Sonnenstrahlen fallen durch das Kerkerfenster auf Kimon und Pero (Helbig N. 1376); aber sind hier auch thatsächliche Lichterscheinungen verwertet, so scheinen die Maler doch durchgängig über eine ziemliche äufserliche Wiedergabe nicht hinausgekommen zu sein. Meist herrscht gleichmäfsiges Sonnenlicht über der ganzen Gegend, Sonne und Mond selbst bleiben stets aufserhalb des Bildes. Mit Recht haben Helbig und Wörmann einen Grundunterschied zwischen antiker und moderner Land-

schaftsmalerei nicht nur darin gefunden, dafs im Altertum die menschliche Staffage niemals fehlt, und dafs, soweit wir urteilen können, die Linienperspektive nie ganz fehlerlos, »die Luftperspektive von dekorativer und konventioneller Beeinträchtigung der Naturwahrheit nicht freizusprechen« ist, sondern vor allem darin, dafs den antiken Bildern eine eigentlich atmosphärische Stimmung fehlt. Die landschaftlichen Formen sind überall in sich abgeschlossen, kommt auch ein Verschwimmen der klaren, doch nie nebligen Ferne in zarte duftige Töne vor, so ist's doch nur dekorativ und nicht natürlich. Die Plastik der Gegenstände bleibt die Hauptsache, nirgends findet sich ein Vorwalten der atmosphärischen Stimmung über das landschaftliche Element (vgl. auch Overbeck, Pompeji [4]610 f.) Freilich dürfen wir zweierlei nicht vergessen. Alle Bilder, auf die unser Urteil sich gründen kann, sind Teile eines gröfseren Ganzen, sie gehören zum Wandschmuck. Dem alten Maler aber war »die harmonische Gesamterscheinung« in der Farbengebung die Hauptsache. Und so mufste das Kolorit des Gemäldes je nach der Umgebung anders gestimmt werden. So erklärt es sich, wenn viele Töne konventionell und unwahr erscheinen. Sodann aber müssen wir beherzigen, dafs diese Bilder Erzeugnisse von Handwerkern, keine Kunstwerke bedeutender Meister sind und dafs sie a fresco gemalt wurden. So mufsten solche Darstellungen, bei denen schwierigere kompliziertere Lichtwirkungen in Betracht kamen, entweder beiseite gelassen oder verändert, vereinfacht werden. Es fehlt uns also jede Möglichkeit, uns den Charakter selbständig und künstlerisch ausgeführter Landschaftsbilder der Diadochenzeit vorzustellen und wir sind daher nicht berechtigt zu behaupten, dafs die römischen Odysseelandschaften überhaupt als die höchste Leistung antiker Landschaftsmalerei zu betrachten seien. Nur das kann, wie es scheint, keinem Zweifel mehr unterliegen, dafs die Vorzüge des Landschaftsbildes im Altertum auf anderem Gebiet lagen und gesucht wurden, als es jetzt bei uns der Fall ist.

Damit wird im wesentlichen erschöpft sein, was über griechische Malerei hier gesagt werden konnte. Alle Bilder, von denen wir einen Rückschlufs auf die Schöpfungen der hellenistischen Kunst zu machen versucht haben, sind in Italien gefertigt.

Schon frühzeitig können wir den Einflufs griechischer Malerei in Etrurien erkennen (oben S. 512 ff.), die Wandgemälde der dortigen Gräber folgen allmählich der Kunstentwickelung in Griechenland. Unmittelbarer und stärker mufs natürlich die Einwirkung auf Grofsgriechenland gewesen sein, aber örtliche Verhältnisse verschiedener Art werden zweifellos auch hier der Malerei mehr oder weniger einen bestimmten lokalen Charakter aufgeprägt haben. Darauf weisen Wandgemälde aus Pästum (Bull. Napol N. S. IV Taf. 4—7; Mon. Inst. VIII, 21; Ann. 1865 p. 262 ff.) deutlich hin und nicht anders steht es mit Malereien aus capuanischen Gräbern (Mon. Ann. Inst. 1855 p. 79 tav. 12; Bull. 1868 p. 221; Mon. X, 55). Doch sind der Reste noch zu wenig, um allgemeine Schlüsse daraus ziehen zu können. Auch die dort gefundenen Vasenbilder lassen sich, wenigstens die älteren, noch nicht als sichere Zeugen heranziehen, so lange die Heimat ihrer Verfertiger noch so umstritten ist, dafs Vasen ebenso unbedenklich von einer Seite als attisches, wie von anderer als nolanisches Fabrikat in Anspruch genommen werden (vgl. z. B. Arch. Ztg. 1878 S. 163 und 1880 S. 18 f.).

Griechischer und etruskischer Einflufs kreuzten sich in Rom (Urlichs, Malerei in Rom, Würzburg 1876). Wir hören früh von dortigem Aufenthalt griechischer Künstler, aber erst in der Diadochenzeit, erst als mit den griechischen Beutestücken Gemälde bedeutender Meister in grofser Zahl nach Rom gelangt waren, wird bei besserem Kunstverständnis auch die griechische Kunstweise mafsgebend geworden sein. Bisher sind nur sehr wenige Malereien bekannt geworden, die man mit Sicherheit republikanischer Zeit zuweisen kann und deren Behandlung auch von der der späteren Wandgemälde abweicht. Im allgemeinen zeigen alle in Rom gefundenen Bilder den gleichen Charakter und den gleichen Entwickelungsgang, wie wir ihn an den pompejanischen wahrnehmen können, nur dafs sie teilweise wenigstens sorgfältigere Ausführung und feineren Geschmack bekunden.

Wenden wir uns also noch einen Augenblick nach Pompeji, um zu sehen, was in römischer Zeit geleistet ward (vgl. die zusammenfassende Besprechung bei Overbeck, Pompeji [4]563—611). Durch die Forschungen von A. Mau (Genaueres s. »Pompeji«) steht jetzt fest, dafs die weitaus gröfste Masse der erhaltenen und veröffentlichten Wandgemälde erst den letzten Jahrzehnten vor dem Untergange der Stadt (79 n. Chr.) angehört. Unsere Vorstellung vom Charakter pompejanischer Malerei beruht auf ihnen. Und doch bilden sie nur das letzte Glied einer längeren Kette. Die ältesten gröfseren Bilder, die durchaus von hellenistischen Schöpfungen abhängen — abgesehen von den Mosaiken, die teilweise älter sind —, lassen sich mit ziemlicher Sicherheit in Pompeji wie in Rom den ersten Jahrzehnten von Augustus' Regierung zuweisen. Damals scheint die Sitte sich eingebürgert zu haben, den Genufs berühmter oder beliebter Tafelbilder auch den minder Wohlhabenden dadurch zu ermöglichen, dafs man sie a fresco nachahmte und diese billigen Nachbildungen mit architektonischer Umrahmung zum Mittelpunkt der Wanddekoration machte. Denn dafs diese figürlichen Darstellungen ebenso wie der ganze Wandschmuck mit Wasserfarben auf den frischen, noch feuchten Mauerbewurf (a fresco)

gemalt sind, ist durch Donners Untersuchungen (Einleitung zu Helbig, Wandgemälde der Städte Campaniens 1868) hinlänglich klargestellt. Enkaustische Malereien kommen überhaupt nicht vor, ebensowenig solche mit Leim- und Harzfarben (a tempera), dafs es aber auch Temperamalerei auf Holztafeln in Pompeji gegeben hat und sie nicht nur zur Aushilfe bei den Wandgemälden angewandt ist, bleibt in hohem Grade wahrscheinlich. Genaueres über die Technik und die benutzten Farben Overbeck a. a. O. 568 ff.; Blümner, Wissen der Gegenwart XXX, 245 ff.; vgl. auch Wörmann bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 135.

Inwieweit sich diese immerhin seltenen, noch vor unserer Zeitrechnung gefertigten Wandbilder von den späteren technisch und stofflich unterscheiden — von der Wanddekoration wird bei »Pompeji« die Rede sein —, ist noch nicht hinreichend untersucht. Einige Bemerkungen z. B. bei Mau, Gesch. d. dekorat. Wandmalerei in Pompeji (1882) 277. Das palatinische Iobild (Abb. 942) und die Gemälde Mon. Inst. X, 36. 37 gehören hierher. Besser sind wir über die Bilder unterrichtet, welche in der um die erste Hälfte des 1. Jahrh. n. Chr. üblichen Wanddekoration ihre Stelle fanden. In den Gegenständen tritt eine aufserordentliche Mannigfaltigkeit zu tage. Sehr beliebt sind hier »die grofsen Landschaftsbilder mit mythologischer oder Genrestaffage (Opferscenen), meist mit einem Heiligtum im Mittelpunkt«. Der heilige Baum allein (S. 296 Abb. 311) ist für diese Zeit charakteristisch. Auch bei mythologischen Darstellungen wird der landschaftliche Hintergrund besonders ausführlich behandelt (Ikarosbild!). Die gewöhnlich recht fein gezeichneten Figuren sind Idealgestalten, und zwar meist bekleidet. Doch fehlt es den edelgeformten Gesichtern oft an lebendigem Ausdruck. Die Zeichnung ist auch in den Details sorgfältig mit spitzem Pinsel durchgeführt, häufig freilich etwas hart und trocken. Auf schöne Linienführung ist grofser Wert gelegt. Licht und Schatten gehen allmählich in einander über, die Farben sind meist etwas kalt, blafs und matt, violett, gelb, grün und blau, bisweilen lebhafter rot. Vgl. das Ikarosbild (nach Mau a. a. O. 320 ff.).

Farbenprächtiger, wirkungsvoller, blendender sind unzweifelhaft die Gemälde der neronischen Zeit. Es fehlt die liebevolle Sorgfalt, der feinere Sinn der früheren Meister, durchweg flüchtig mit breitem Pinsel werden die satten Farben aufgesetzt; derbe, sinnliche Wirkung wird vor allem erzielt. An die Stelle der bunten Vielseitigkeit ist gröfsere Einförmigkeit getreten. Der Geschmack an der heroisch oder idyllisch gestimmten Landschaft scheint geschwunden zu sein; die menschliche Gestalt, nackt, in sinnlich reizenden Formen ist das unerschöpfliche Thema dieser Kunst. Demgemäfs werden gerade die Stoffe beliebt, denen ein erotisches Element eigen war oder die doch zur Schaustellung des Nackten Gelegenheit boten. Erinnert sei an Poseidon und Amymone S. 78, an die Mahlzeit bei der Hetäre S. 366, an Mars und Venus S. 623, an den Hymenaios S. 705, den Narkissos (s. Art.), das Urteil des Paris (s. Art.; vgl. Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 128 Fig. 36). Ja, selbst da, wo eine Entblöfsung des Körpers nicht geboten war, schreckte man nicht davor zurück. »Auf Linienschönheit der Umrisse ist meistens weniger Gewicht gelegt als auf Farbenwirkung und Modellierung, auf das kräftige und plastische Hervortreten der üppigen und sinnlichen Formen. Das Kolorit ist lebhaft und warm, namentlich in den Fleischtönen. Kräftige weifse Lichter sind oft geschickt und wirkungsvoll aufgesetzt, ohne allmähliche Übergänge in die beschatteten Teile.« Ein charakteristisches Beispiel hierfür bietet die farbige Abb. 912 im Art. »Lustspiel« Taf. XVII, ein Bild, das auch wegen des sonst meist fehlenden Schlagschattens Beachtung verdient. Endlich sei auch noch des Gesichtsausdrucks gedacht. Den pompejanischen Wandmalern der vorangehenden Jahrzehnte war er nur selten geglückt, dann aber sehr fein und individuell gestaltet. Zeigen die Gesichter damals noch einen mehr oder weniger idealen Typus, so tragen sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts realistischere Züge »und geben wohl häufig den einheimischen campanischen Typus wieder.« Bei den sorgfältigeren Malereien ist der Gesichtsausdruck sehr lebendig. »Wir finden aber auch auf geringeren Bildern häufig eine grofse Fertigkeit, den Ausdruck auch flüchtig und liederlich hingeworfener Gesichter in unzweifelhafter Weise, wenn auch ohne feinere Nüancen wiederzugeben.« Zu den besten Bildern dieser Zeit gehören die beiden S. 649 und S. 723 abgebildeten Köpfe. Sie sind augenscheinlich von gleicher Hand gemalt. Man wird sich ihrer vielbewunderten Schönheit freuen können, und doch sich des Unwahren und Gezierten bewufst bleiben, das ihnen anhaftet und sich besonders in der Zeichnung des Mundes kundgibt. Gewifs ist Ausdruck im Antlitz des Achill, aber ist das der Achill, der aus Groll über eine persönliche Kränkung sein Volk ungerührt hinmorden läfst, Achill in dem Augenblick, wo ihm diese Kränkung widerfährt?

Bedenken wir, dafs alle diese Bilder mit den Wanddekorationen zugleich und demnach von Handwerkern ausgeführt sind, so ergibt sich, dafs die Malerei zur Zeit des Nero und Vespasian noch zu technisch glänzenden Leistungen befähigt war. Wenigstens in koloristischer Hinsicht. Aber über diese tüchtige »Mache« kamen sie schwerlich hinaus. Beständig wiederholen sich in Pompeji die gleichen Motive, es fehlt zwar nicht an Änderungen im einzelnen, wie sie die Rücksicht auf den Wunsch der Besteller, auf die gesamte Wanddekoration (oben S. 878), auf die entsprechenden Bilder desselben

Zimmers (Arch. Ztg. 1876 S. 1 ff. 79 ff., 1877 S. 8; Bull. Inst. 1880 p. 82) hervorrufen mochte, aber oft genug sind diese Änderungen nicht eben glücklich (Hera auf dem Sessel im Parisurteil!) und nie zeugen sie von wirklicher Erfindungsgabe. Die Bildchen in ärmeren Häusern, deren Stoffe dem täglichen Leben der Zeit entnommen, die also offenbar selbständige Erfindungen der Wandmaler sind, tragen eine erschreckende Roheit zur Schau.

Schöpferische Talente, welche die Malerei aus den ausgefahrenen Geleisen wieder auf neue Bahnen hätten lenken können, scheint die Kaiserzeit nicht mehr hervorgebracht zu haben, und selbst der eine Künstler aus augusteischer Zeit, der den Zunftgenossen noch neue Anregungen geboten hat, kann, allem Anschein nach, nur als ein begabter und geschickter Dekorationsmaler betrachtet werden. Sein Name steht nicht fest. Gewöhnlich nennt man ihn Ludius, aber vielleicht verdienen die Namen S. Tadius oder Studius den Vorzug. Plin. 35, 116 berichtet uns ausführlich von seinen Neuerungen: *qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et portus ac topiaria opera* u. s. f. Besondere Arten von Prospektenbildern und Malerei von Parkanlagen scheint er ins Leben gerufen zu haben (Helbig, Wandgem. 384 ff.; Untersuch. 62. 100 f.; Wörmann, Landschaft 221 f.). Weitaus das schönste Muster dieser Gattung ist uns in einem Zimmer der Villa ad Gallinas unweit Rom erhalten, des Landguts, das durch den Fund der berühmten Augustusstatue (S. 228 Abb. 183) besonders bekannt geworden ist. Ein reicher blühender fruchttragender Garten bedeckt alle vier Wände. »Das ganze blühend bunte fröhliche, aber nicht wilde, sondern offenbar gehegte Dickicht macht einen ungemein anmutigen und die Phantasie poetisch ansprechenden Eindruck. Die Ausführung ist breit und flott, zeugt aber von Sorgfalt und Gediegenheit, welche alles, was sonst in Rom oder in Campanien von antiken Wandgemälden erhalten ist, übertrifft. Sehr wahrscheinlich ist es, was schon Brunn, Bull. Inst. 1863 p. 84 vermutete, dafs Ludius hier, in der kaiserlichen Villa, selbst Hand ans Werk gelegt hat, wie denn die Ausführung hier mehr als bei irgend einem andern antiken Wandgemälde die Hand mehr eines namhaften Künstlers als eines obskuren Handwerkers verrät« (Wörmann a. a. O. 332 f.). Eine farbige Abbildung dieser schönen Wandmalerei fehlt leider noch immer, ein Teil findet sich in der Leipz. Illustr. Ztg. vom 30. Nov. 1867. Von der Art solcher Gartenbilder, die auf Ludius' Anregung zurückgehen mögen, kann S. 583 Abb. 629 wenigstens einen schwachen Begriff geben.

Aber es bleibt doch auch diese Gartenmalerei, so erfreulich und anziehend sie in ihren besten Leistungen gewesen sein wird, nur Dekorationsmalerei, und es ist unwahrscheinlich, dafs sich die Kunst darüber hinaus noch aufgeschwungen hat. Mag sie sich auch noch bis in die Mitte des 2. Jahrhunderts, worauf verschiedene Anzeichen schliefsen lassen (s. z. B. Mau a. a. O. 456 ff.), auf einer gewissen Höhe gehalten haben und im stande geblieben sein, anmutige und dem Zweck entsprechende Schöpfungen hervorzubringen, jedenfalls ist nachher der Verfall um so rascher und unaufhaltsamer eingetreten.

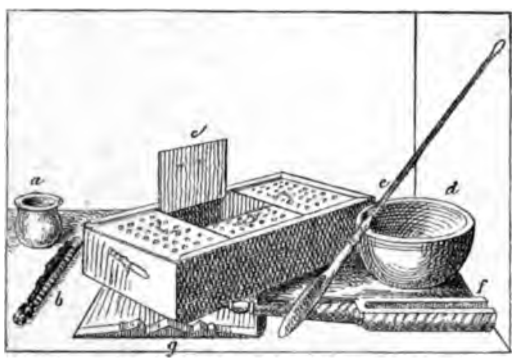
[v. R]

Malergerät findet sich auf pompejanischen Wandbildern zuweilen dargestellt. Seit hellenistischer Zeit fand die Malerei Geschmack an der Nachbildung des wirklichen Lebens, wie es vorher nur Vasenmaler versucht hatten, und so blieb denn auch das Maleratelier nicht ausgeschlossen. Helbig, Wandgem. N. 1537 (abgeb. Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 Taf. V N. 6) zeigt uns eine solche Werkstatt mit karikiert zwerghaften Gestalten. Ein Porträt ist in Arbeit. Auf einem Schemel sitzt der Künstler vor der Staffelei (ὀκρίβας, κιλλίβας) und malt auf der umrahmten Tafel den Kopf des ihm gegenüber sitzenden Mannes. Seine Palette sieht man nicht. Neben ihm sind auf der Platte eines niedrigen Tisches in drei Reihen die Farben, anscheinend 15 verschiedene, zu seinem Gebrauche aufgesetzt. Ein gröfseres Henkelgefäfs (mit der Flüssigkeit zum Anfeuchten des Pinsels?) steht daneben auf dem Boden. Die Thätigkeit eines dritten Zwerges ist unklar. Er sitzt an der Seite eines grofsen flachen Beckens oder einer Scheibe, auf der er zu rühren scheint. Ob das Gefäfs auf Kohlen steht, ist fraglich. Möglicherweise reibt er Farben, von farbenreibenden Gehilfen erzählt ja auch die bekannte Anekdote von Apelles (Plin. 35, 85). — Ein zweites Bild (Helbig N. 1443, abgeb. unter »Polychromie«) führt uns zu einer Malerin. Ein umrahmtes Tafelbild steht vor ihr am Boden, auf der Linken hält sie die scheibenförmige Palette, und taucht mit der Rechten den Pinsel in einen neben ihr stehenden flachen viereckigen Kasten, dessen Deckel geöffnet ist. Es ist der Farbenkasten, die *arcula loculata* (Varro r. r. III, 17: *Pausias et ceteri pictores eiusdem generis loculatas habent arculas, ubi discolores sint cerae*).

Eine ganze Sammlung von Malergerätschaften fand sich in einem Frauengrab in der Vendée, die wichtigsten sind zusammengestellt auf den Abb. 951. 952 (nach Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 Taf. V N. 10. 11). Da sehen wir Abb. 951 *c* den Farbekasten aus feinen Bronzeplatten gebildet, mit vier Abteilungen, deren jede durch ein silbernes Gitter geschlossen werden konnte. Darunter liegt *g* eine Platte von Basalt zum Anmachen und Mischen der Farben, *d* ist ein kleiner Mörser von Bronze, *f* eine kleine Schaufel von Krystall, die Goldfarbe enthielt, *a* ein Krug von braunem Glas, *b* ein Messer mit zierlichem Heft aus Zedernholz. Die beiden langen

Bronzelöffelchen fanden in dem Behälter *f* (Abb. 952) ihren Platz, *a* ist ein Mörser von Alabaster, dazu gehören die beiden Reibsteine *b* und *c* von Alabaster und Krystall, *d* und *e* sind Farbstoffe. — Vgl. O. Jahn, Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 S. 298—305. [v. R]

(Plut. Marc. 7. 8; Liv. epit. XX). Wie Plutarch angibt, wird die Rüstung nebst Helm und zwei Schilden (des Parallelismus halber) an einen Baum befestigt in den durch vier Säulen, Stufen und Altar bezeichneten Tempel getragen. Daneben die Angabe: *Consul quinquies* (von 212—208). [Bm]



951 (Zu Seite 880.)

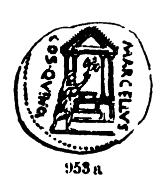


Malapparat.

952 (Zu Seite 880.

Mantel s. Chlamys, Himation, Kleidung.

Marcellus. M. Claudius Marcellus, der Eroberer von Syrakus, ist porträtiert auf einer Silbermünze des Lentulus Marcellinus (wahrscheinlich 48 v. Chr.). Das Bild wird durch die beigesetzte Triquetra als das seinige beglaubigt. Da von ihm Statuen in Syrakus (Cic. Verr. II, 2, 21), in Rhodus (Plut. Marc. 30) und jedenfalls auch in Rom existierten, so darf das unter Trajan wiederholte Gepräge für ikonisch und charakteristisch gelten. Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 30: »Es ist ein ältlicher bartloser Kopf mit kahler Stirn und energischer, hinten stark ausladender Schädelbildung; die Nase gebogen, alle Formen von knochiger



953 a



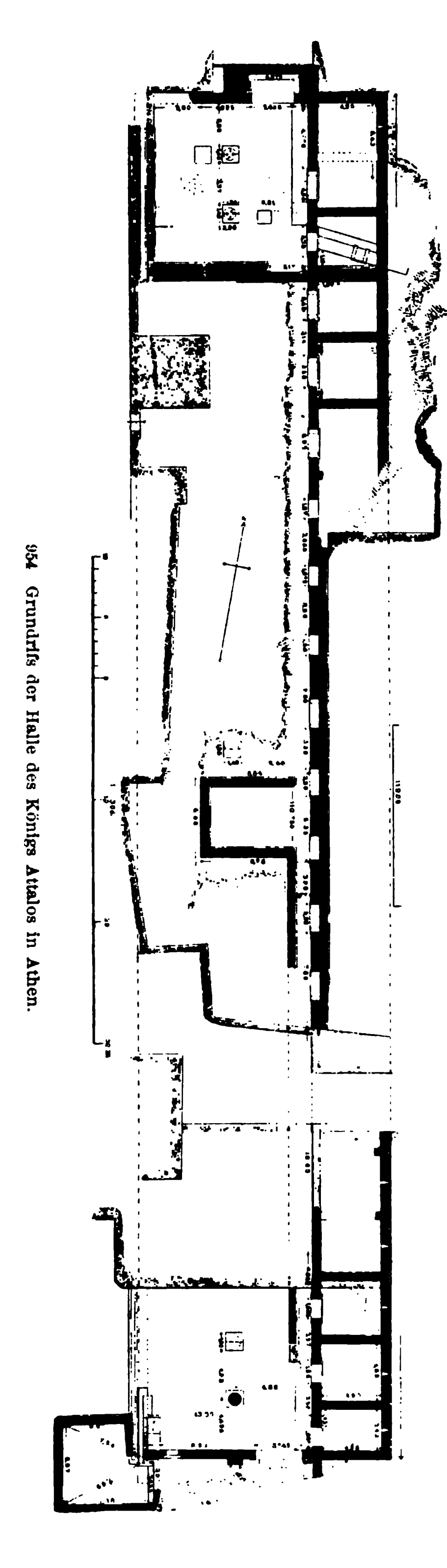
953 b

Magerkeit.« Hinter dem Kopfe die Triquetra, das Wahrzeichen Siciliens. (Dies Zeichen kommt übrigens auch auf Münzen kleinasiatischer Länder vor, und trägt auch in der Mitte ein geflügeltes Medusenhaupt, z. B. Cohen méd. consul. pl. VI Aquillia 10.) Unsre Abb. 953 a. b, nach Cohen méd. consul. pl. XII Claudia 4. Mehrere andre sog. Marcellusköpfe (namentlich der so benannte im Capitol, Righetti II, 367) haben mit diesem charaktervollen Bildnisse nichts gemein. Der Revers unsrer Münze zeigt die Weihung der *spolia opima*, welche Marcellus von dem Gallierfürsten Virdumar in der Schlacht bei Clastidium im Jahre 222 erbeutet hatte, im Tempel des Jupiter Feretrius

Markt s. Art. »Athen«, »Pompeji«, »Rom«.

I. Der griechische Markt, ἀγορά. »Die Griechen legen ihre Märkte im Viereck an mit geräumigen und doppelten Säulenhallen und schmücken diese mit dichtstehenden Säulen und steinernen oder marmornen Gebälken und bringen über der Decke Gänge an« (s. Vitr. V, 1, 1). Derartige Anlagen gehören natürlich erst der späteren Zeit an, als man ganze Städte plan- und regelmäfsig anlegte. Solche Märkte sind uns erhalten auf Delos, in Aphrodisias in Karien, in den späteren Marktbauten östlich von dem sog. Agorathore zu Athen (s. oben S. 173). Bei Städten, welche sich erst allmählich entwickelt haben, zeigt der Markt, der ursprünglich einer weiteren architektonischen Ausstattung gar nicht bedurfte, eine weniger regelmäfsige Form, so z. B. in Athen. Nach Pausanias VI, 24, 2 scheint die planmäfsige Anlage der Märkte eine kleinasiatische Erfindung gewesen zu sein, da er bemerkt: »Der Markt zu Elis ist nicht wie in den ionischen und den Ioniern benachbarten griechischen Städten eingerichtet, sondern nach der älteren Art.« Welche Fülle von Gebäuden sakraler und profaner Natur den Markt einer griechischen Grofsstadt umgaben, haben wir bei Betrachtung der Agora von Athen (S. 163 ff.) gesehen. Von der architektonischen Gestaltung dieser Bauten können wir uns nur zum geringsten Teil eine Vorstellung machen, da uns nur wenig Reste erhalten sind. Die beste Anschauung haben wir von den Stoen, den Säulenhallen, welche zu Verkaufs-, Gerichts- und sonstigen Amtszwecken, ferner zum Lustwandeln dienten. Aus Pausanias VI, 24, 4 kennen wir die korkyräische Halle zu Elis, welche im dorischen Stile erbaut war, wie es scheint in der Form eines Peripteraltempels mit einer in der

Längsachse in der Mitte hinlaufenden Wand, welche die Dachfirst trug. Ähnlicher Art, nur mit einer Säulenreihe statt der Wand in der Mitte, sind uns noch erhalten die sog. Basilica in Pästum (s. oben S. 271) und die Markthalle zu Thorikos in Attika, beide dorischen Stiles.



954 Grundrifs der Halle des Königs Attalos in Athen.

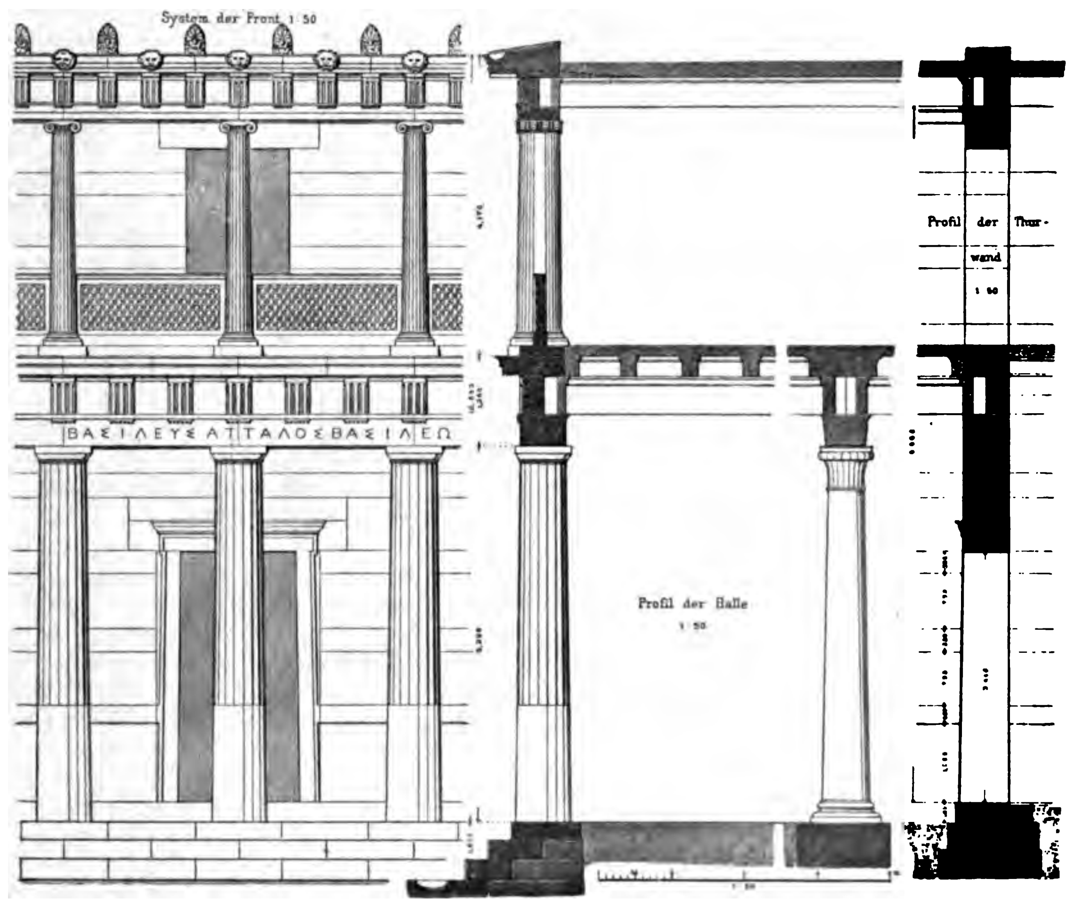
Am interessantesten aber ist für uns die Halle des Königs Attalos II. von Pergamon zu Athen (vgl. oben S. 167). Abb. 954 u. 955 zeigt uns nach Bohns Aufnahmen in der Zeitschr. f. Bauw. 1882 Taf. 52 u. 53 den Situationsplan des Baues in seinem jetzigen Zustande, sowie Aufrifs und Profil der Halle in Restauration. Aus der Inschrift des Epistyls erfahren wir, dafs Attalos II. von Pergamon (159—138 v. Chr.) der Stifter der Halle war. Das Ganze bildete einen langgestreckten Bau von 112 m Länge und 19,50 m Tiefe. Dieser Bau besteht aus einer nach der einen Langseite sich öffnenden doppelstöckigen Säulenhalle, welche im unteren Stock durch eine zweite Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt wurde, während der obere Stock ungeteilt war. Hinter der Halle lagen in beiden Stockwerken je 21 geschlossene, durch Thüren zugängliche Gemächer. Während die Hallen dem Verkaufe und Verkehre dienten, nahmen die Gemächer nachts die Waren und Vorräte auf. Die untere Halle war nach der Marktseite durch 45 dorische Säulen geöffnet. Die Säulen sind im unteren Drittel unkanneliert, um bei dem grofsen Verkehr nicht beschädigt zu werden, oben zeigen sie Kanäle mit ionischen Stegen. Die Decke wurde zwischen den Frontsäulen und der Frontwand der Gemächer gestützt von 22 unkannelierten Säulen mit attischer Basis und kelchartigem Blattkapitäl (ähnlich dem bei der gleichzeitigen Halle des Tempels der Athena zu Pergamon verwendeten). Die Decke war bei der grofsen Spannweite (6 m) natürlich von Holz. Das obere Geschofs, welches keine Mittelstützen hatte, also einschiffig war, zeigt nach der Frontseite an Oblongpfeiler gelehnte ionische Dreiviertelsäulen. Zwischen den Pfeilern sind Brüstungen angebracht, welche in ihrer Ausschmückung Gitterwerk aus Metall nachahmen. Das untere Gebälk zeigt dorische Form mit niederem Epistyl und zweitriglyphischem System, d. h. über jedem Interkolumnium stehen zwei Triglyphen, das der oberen ist ebenfalls dorisch gebildet mit sehr niedrigem zweigeteilten Epistyl und dreitriglyphischem System, dabei ist das Kranzgesims nicht unterschnitten, sondern kragt rechtwinkelig vor, und die Viae tragen keine Tropfen. Die Sima ist geschmückt mit Löwenköpfen und Stirnziegeln. Nur die über den Säulen befindlichen Löwenköpfe sind durchbrochen, ganz der Vorschrift des Vitruv entsprechend (III, 5, 15), damit das herabströmende Wasser nicht die durch die Interkolumnien Eintretenden überschütte. Die Frontseite zeigte keinen Giebel, wohl aber die Schmalseiten. Letztere hatten in ihrer Mitte mit Marmorbänken ausgestattete viereckige Ausbauten (Exedren), welche, was besonders zu beachten, gewölbt waren. An der Südseite führte eine freiliegende Treppe zum Oberstock, eine Anordnung, welche sich an der Nordseite vielleicht wiederholte. Der Bau der Gemächer, welcher nicht wie der Säulenbau in Marmor, sondern nur in Poros ausgeführt ist, ist sehr einfach. Sie sind zugänglich durch Thüren und werden aufser durch diese, durch schmale Schlitzfenster beleuchtet. Die Bauweise ist pseudisodom, d. h. die Plinthenschichten haben

abwechselnd höhere und niedrigere Mafse. In baugeschichtlicher Hinsicht ist das Werk als ein Erzeugnis der hellenistischen Zeit mit seinen Abweichungen von den Bauten der griechischen Blütezeit von höchstem Interesse.

Eine andre Form als die an den Langseiten geöffneten Kaufhallen hatten diejenigen Hallen, in denen die Staatsbeamten ihre Sitzungen abhielten. Dies geht aus der Beschreibung der Halle der Hellanodiken zu Elis bei Pausanias (VI, 24, 2) hervor, welche dreischiffig war. Für die Königshalle zu Athen (s. oben S. 163) hat K. Lange (Haus und Halle 1885 S. 60—104) die Form der Basilika als wahrscheinlich dargelegt. Es war darnach die Königshalle ein rechteckiger im Innern durch Säulenreihen, welche auch an den Schmalseiten herumgingen, in drei Schiffe, ein breiteres Mittelschiff und zwei schmalen Seitenschiffe, geteilter Bau mit erhöhtem Mittelschiff, dessen die Seitenschiffe überragende Mauern durch Fenster durchbrochen waren, an der einen Schmalseite, der Eingangsseite, versehen mit einer Säulenhalle (Prothyron), auf der entgegengesetzten mit einer Exedra. Die athenische Königshalle erscheint also als das offenbare Vorbild der römischen Basilika.

II. Der römische Markt, *forum*, s. Art. »Pompeji« und »Rom«. [J]

Marktverkehr. Das Leben und Treiben auf dem Marktplatz einer mittelgrofsen Provinzialstadt des alten Italiens wird uns aufserordentlich anschaulich in einer Reihe von Wandgemälden geschildert, welche im vorigen Jahrhundert in Herculaneum gefunden worden sind und von denen wir hier die wichtigsten unter



955 Halle des Königs Attalos in Athen. (Zu Seite 882.)

Abb. 956 und 957—960 auf Taf. XXIII, nach O. Jahn, Abhandl. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XII Taf. 1—3 wiedergeben. Säulen mit korinthischen Kapitälern bilden den allen Darstellungen gemeinschaftlichen Hintergrund; aufserdem sehen wir verschiedentlich noch anderweitigen architektonischen Hintergrund: eine Wand mit Fenstern, eine Gitterthür, ein Doppelthor u. dergl. Abb. 956 auf S. 884 führt uns eine Scene vor dem Laden eines Tuchhändlers vor. Das Gewölbe mit Tisch ist im Hintergrunde sichtbar; vorn links sitzen zwei Frauen auf einer Bank und lassen sich vom Verkäufer ein Stück Tuch

zeigen, welches dieser mit erhobener Rechten preist, während die eine Frau die Qualität des Stoffes zu prüfen scheint; hinter den Frauen steht in aufrechter Haltung eine Dienerin, die sie bei ihrem Ausgange begleitet hat. Rechts verhandelt ein zweiter Verkäufer in kurzer Tunika mit zwei andren Frauen, die ihm aufmerksam zuhören; ob er ihnen in den ausgebreiteten Händen etwas zeigt oder blofs ihnen zuredet, ist nicht mehr zu erkennen. Auch auf Abb. 957 auf Taf. XXIII wird zunächst um Tücher gehandelt; links sehen wir eine Frau mit erhobenem Zeigefinger zu dem, ein ausgebreitetes Stück Zeug haltenden Verkäufer sprechen; rechts davon ist eine ähnliche Gruppe dargestellt, daneben eine einzelne Frau, welche einen gekauften Stoff über die Schulter gehängt zu seine Brote auf ein, auf zwei Böcken ruhendes Brett gelegt, teils offen, teils in einem hohen Korb; ein flacherer, aber breiter Henkelkorb, ebenfalls mit Broten gefüllt, steht noch am Boden. Vor dem Verkaufsstande steht ein Knabe, der mit beiden Händen einen kleinen gefüllten Korb von der Tafel zu heben scheint; daneben steht ein Mann, der, wie der Gestus seiner Rechten andeutet, mit dem Verkäufer über den Preis der Ware unterhandelt (vgl. hierzu Abb. 325). — Nicht recht deutlich ist, womit der in Abb. 958 auf Taf. XXIII links dargestellte Verkäufer handelt. Der Tisch, vor dem er sitzt, ist mit allerlei undeutlichen Gegenständen bedeckt; da einige darunter Vögeln, andere Fischen gleichen, so glaubt Jahn, hier einen Viktualienhändler zu erkennen, zu welcher Annahme



956 Vor dem Tuchladen. (Zu Seite 883.)

haben scheint. Daran schliefst sich der Verkaufsstand eines Kupferschmiedes, welcher Kessel und andre Metallgefäfse feilhält; er steht in der Mitte seiner ausgestellten Waren und hält in der Linken einen Kessel, während er mit der Rechten ein Stäbchen hineinsteckt: wie Jahn richtig erklärt, will er dem vor ihm stehenden Käufer durch den hellen Klang des Erzes zeigen, dafs das Gefäfs wohlerhalten und nirgends geborsten oder geflickt ist. Der Käufer streckt die Rechte aus, als mache er dazu irgend eine Bemerkung; neben ihm steht ein kleiner Knabe in kurzer Tunika, mit einem Henkelkorbe am Arm. Links steht ein andrer Käufer, der ein vom Boden aufgehobenes Gefäfs mit Henkel prüfenden Blickes beschaut; im Hintergrund ist ein Arbeiter, vor einem Ambofs knieend, beschäftigt, irgend einen Gegenstand mit dem Hammer zu bearbeiten. Ganz rechts ist der Stand eines Brotverkäufers. Derselbe hat die neben dem Tisch auf der Erde stehenden Krüge wohl stimmen. Der Verkäufer, der gebückt hinter seinem Stande sitzt und beide Arme auf die Knie gelegt hat, scheint eingeschlafen zu sein; ein Mann hinter ihm klopft ihm auf die Schulter, um ihn darauf aufmerksam zu machen, dafs zwei Knaben, ein kleinerer und ein gröfserer, etwas kaufen wollen. Von letzteren hat der ältere einen Henkelkorb am linken Arm, während der andre dem Verkäufer ein Gefäfs entgegenstreckt. Im Hintergrunde stehen verschiedene Personen an den Säulen des Forums. — Weiter nach rechts finden wir den Verkaufsstand eines Schuhmachers. Rechts und links sitzen hier auf zwei Bänken je zwei Frauen; die eine links hält ein kleines nacktes Kind auf dem Schofs. Zwischen ihnen, nach links gewandt, steht der Verkäufer, derselbe hält in der Rechten einen Schuh, auf den er mit einem in der Linken gehaltenen Stäbchen





Tuchhändler 957



Viktualienhandel (?) 958 (Zu Seite 884.) Schuhverkauf.

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



…4.) Kupferschmied Brotverkauf.



…chthändler (?) Garkoch. 959 (Zu Seite 885.)



960 Plakate. (Zu Seite 885.)

hinweist. An der zwischen den Säulen befindlichen niedrigen Mauer sind paarweise Fufssohlen gemalt, welche wohl die Auslage des Schusters vorstellen sollen. Zu beiden Seiten des Gitters sieht man, wie in Abb. 960, Reiterstatuen; in der Kaiserzeit, wo die Ehre einer öffentlichen Bildsäule nicht mehr viel besagen wollte, waren dergleichen auch in kleineren Provinzialstädten ein ganz gewöhnlicher Schmuck des Forums. — Auf Abb. 959 auf Taf. XXIII sehen wir wieder den Tisch eines Verkäufers, bedeckt mit undeutlichen Gegenständen, am Boden steht ein Eimer mit Henkel, eine Schüssel und ein anscheinend mit Früchten gefüllter Korb. Der Verkäufer steht hinter dem Tischchen, ein davor stehendes Mädchen scheint die verkäuflichen Waren zu mustern. Rechts hiervon sehen wir zunächst zwei Frauen im Gespräch mit einem Mann; weiterhin einen Garkoch bei einem Kessel, unter welchem Feuer angemacht ist. Der Koch hat ein kleines Henkelgefäfs aus dem Kessel gefüllt und hebt es an einer Gabel oder Zange heraus; der Inhalt scheint für den links stehenden Käufer bestimmt, während der von rechts Nahende mit dem Stock und der bittend erhobenen Rechten vermutlich ein Bettler ist, welchen der Verkäufer abweisend zu bescheiden scheint. Auch hier stehen einige unbeteiligte Personen im Hintergrund. Abb. 960 auf Taf. XXIII endlich zeigt uns vier Personen, welche das auf einem langen Brett vor drei Reiterstatuen angebrachte Album, d. h. die Tafel mit den öffentlichen Bekanntmachungen von amtlichen Verordnungen, Spielen u. dergl., zu lesen im Begriff sind. — Das zur gleichen Serie von Forumsbildern gehörige Bild einer öffentlichen Schule s. im Art. »Schulen«. [Bl]

Mars. Dafs dieser italische Haupt- und Stammgott ursprünglich zu dem griechischen Ares keine Beziehung hat, wird jetzt allgemein angenommen. Auch ein Parallelismus mit Apollon, der sich auf einzelne Symbole stützt, ist wertlos für die ganze Entwickelung. Mars ist in älterer Zeit ein Natur- und Jahresgott, der im Frühlingsmonate waltet (Martius, März); sein heiliges Tier der Wolf, sein geweihter Baum die Eiche. Man opferte ihm Früchte des Feldes, Pferde und alles nutzbare Vieh; das *ver sacrum*, ehemals wohl Stellvertretung des Menschenopfers, trug vornehmlich dazu bei, ihn für die einseitige Auffassung späterer Geschlechter immer mehr zum Kriegsgotte schlechthin zu machen, als welchen ihn der ausgebildete römische Staat verehrt. Sein Bild oder vielmehr sein Symbol war in vielen italischen Städten und auch in Rom die heilige Lanze oder hier vielmehr zwei Lanzen, des Mars und des Quirinus, welche seit der Doppelherrschaft in dem Heiligtume der Königsburg aufbewahrt wurden; wenn sie sich von selbst bewegten, war es ein böses, Sühnung forderndes Vorzeichen. Vgl. Plut. Rom. 29. Bei Gell. Noct. Att. 4, 6 heifst es in einem Senatsbeschlusse: *pontifex nuntiavit in sacrario regiae hastas Martias movisse;* vgl. Liv. 40, 19 u. a. bei Preller, Röm. Myth. I³, 339. Die Priester des kriegerischen Mars sind die Salier (s. Art.); als eigentlicher Schlachtengott wird er selbst zum Gradivus (nach Serv. Aen. 3, 35: *gradivum*, θούριον Ἄρηα i. e. *exsilientem in proelia*), der nun schon leibhaftig im Kampfe erscheint, so 282 v. Chr., wo er als Mann von hochragender Gestalt (*eximiae magnitudinis iuvenis* Valer. Max. I, 8, 6), einen Helm mit zwei Federbüschen auf dem Haupte, bei Erstürmung des feindlichen Lagers voranschreitet. Auf römischen Familienmünzen wird von nun ab das Bild des Gottes ebenfalls in kriegerischem Schmucke dargestellt, jugendlich und behelmt, und mit hohem Federbusch auf dem Helme, wie er sich auch bei den Samniten findet und italischer Brauch war; vgl. Liv. 9, 40 u. Preller a. a. O. S. 349 Anm. 2. (Auch der doppelte Helmbusch des Romulus — *geminae stant vertice cristae* Verg. Aen. 6, 779 — ist wohl eine vom Tempelbilde des Mars entlehnte Auszeichnung. Vgl. Valer. Max. I, 8, 6: *galea duabus distincta pinnis* und das unteritalische Vasenbild vom rasenden Herakles oben S. 665 Abb. 732 und Brunn urne etrusche tav. 33, 15 u. 16 bei den links stehenden Kriegern.) Wann ein solches Bildnis, von etruskischer oder griechischer Künstlerhand, zuerst aufgestellt wurde, wissen wir nicht. In dem Marstempel an der porta Capena, der gleich nach dem Abzuge der Gallier geweiht worden war (Liv. 6, 5), befand sich ein Bild des Gottes, welches bei Hannibals Annäherung im Jahre 217 Schweifs vergofs nach Liv. 22, 1, 12; ob die dabei erwähnten *simulacra luporum* etwa daneben standen oder nur Reliefzierden des Helmes waren, steht dahin. Ein vollkommen griechischer Tempel und von Griechenhand wurde dem Mars in der Nähe des Circus Flaminius vom Konsul Brutus Callaicus 132 erbaut und darin ein sitzender Kolofs des griechischen Ares (von Skopas) aufgestellt, den man jetzt anfing vollständig dem römischen Gotte gleichzuachten. Der Tempel des Mars Ultor, den Augustus zur Aufnahme der von den Parthern zurückgegebenen Feldzeichen auf dem Capitole erbaute, enthielt ein Standbild, welches nach den mehrfachen Abbildungen auf Münzen (Wieseler II, 254) in der rechten Hand einen Legionsadler, in der linken ein andres Feldzeichen trug (Preller a. a. O. I³, 368). In einem weit gröfseren Prachtbau für denselben Gott auf dem Forum Augusti sah man im Innern Venus genetrix und Mars, vor der Thür stand am Eingange der geprellte Ehemann Vulcan; vgl. Ovid. Trist. 2, 296: *stat Venus Ultori iuncta, vir ante fores*, nach Verbesserung Haupts bei Lachmann ad Lucret. III, 954. Den glänzenden Schmuck dieses Tempels schildert Ovid. Fast. 5, 549 ff. Die Statuengruppe soll nachgeahmt sein in einem Relief, beschrieben Annal. Inst. 1863 S. 367. Für spätere Darstellungen des Mars vgl. »Ares« S. 117 ff. Der

einzige wirkliche Mythus des Mars, seine Liebschaft mit Ilia oder Rea Silvia, findet sich mehrfach dargestellt, und zwar öfters gerade in der von Lessing, Laokoon Kap. 7 bezweifelten Art (vgl. darüber Blümner in der Ausgabe des Laokoon II S. 548 ff.), so dafs der Gott herabschwebt, ohne jedoch beflügelt zu sein, übereinstimmend mit dem Ausdrucke Juvenals 11, 107: *nudam effigiem clipeo venientis et hasta pendentisque dei.* Der bei Lessing besprochene geschnittene Stein (oder ein ganz ähnlicher) ist abgebildet bei Wieseler, Denkm. II, 253. Ebenso auf einem Gemälde aus den Thermen des Titus, welches wir hier (Abb. 961) nach Wieseler, Denkm. II, 253 wiedergeben. Hier kommt Mars im Hintergrunde aus den Wolken, aber nicht von ihnen getragen, herniedergeschwebt, wie seine Haltung dies anmutig ausdrückt; er ist nackt (Juven. *nuda effigies*), übrigens mit Helm, Schild und Lanze versehen, auch das Schwert hängt ihm zur Seite, die Chlamys flattert im Luftzuge hinterher. Unten am Flufsufer liegt Rea in einer der schlafenden Ariadne ähnlichen Stellung hingestreckt hinter einem Felsen, neben welchem Schilfrohr wächst; zu ihren Häupten sitzt der Schlafgott *(Somnus)*, als bärtiger Greis gebildet (vgl. oben S. 707 Abb. 770), mit dem Mohnstengel im Arme und kleinen Flügeln (wie von Fledermäusen, nach Blümner) am Haupte. Rechts unten füllt die Scene ein Hirt, welcher mit der Geberde des Erstaunens davoneilt. — Frei variiert ist diese Darstellung auf dem Relief der Ara Casali (s. Art. »Ares« S. 119 Abb. 125), wo Mars, ebenso bekleidet und gerüstet, aber schon auf der Erde angelangt, von rechts auf Ilia zuschreitet. Neben dieser sitzt der Tibergott ziemlich aufrecht, »um den hohen Wasserstand anzudeuten« (Wieseler) (?), sein Arm umschlingt einen palmähnlich gebildeten Baum, während der sagenhafte Feigenbaum *(ficus Ruminalis)* hinter der schlafenden Ilia seine krummen Äste ausbreitet. — Ähnliche Darstellungen auf Reliefs: Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 40, 2; 118; Rochette, Mon. inéd. 8, 2; Benndorf, Lateran N. 47; Millin, G. M. 653. 654; Overbeck, Kunstmyth. III, 130; Preller, Röm. Myth. I[3] S. 347, 2. — Eine seltsame Vorstellung des Mars als Kind mit Schild und Lanze, von Menarva als Wärterin über eine Tonne mit flammendem Feuer gehalten, im Beisein von Jupiter, Juno, Mercur, Hercules, Apollo, Liber, Victoria auf der einen, Diana und Fortuna auf der andern Seite, Zeichnung einer pränostinischen Cista Mon. Inst. IX, 58, versucht Michaelis, Annal. Inst. 1873 p. 221 auf dunkle römische Mythen und Gebräuche zu beziehen. — Übrigens s. Art. »Salier«. [Bm]

961 Mars zu Rea Silvia herabschwebend.

Marsyas, der abwechselnd Satyr oder Silen genannt wird, seitdem er durch die ihm Unglück bringende Flötenmusik mit Athena und Apollon in mythische Verbindung gebracht wurde, ist ursprünglich ein ernsthafter phrygischer Gott (auch noch später verehrt), der Eponym des Flusses Marsyas, welcher mitten in der Stadt Kelainai (später Apameia Kibotos) aus dem Burgfelsen mit grofser Wassermasse hervorbrach und durch Tropfsteinhöhlen, in welchen man ein aufgehängtes Fell zu erblicken glaubte, zu der Sage von der Schindung des Dämons durch den hellenischen Gott Veranlassung bot. Kaum irgendwo liegen die lokalen, etymologischen und symbolischen Elemente, aus welchen der Mythus sich gebildet hat, so klar vor wie hier. Der Flufsgott, welcher über Felsen rauscht und Melodien zu spielen scheint, läfst an seinen Ufern im Thal Aulocrenae (d. i. Flötenquelle) das Schilfrohr wachsen, woraus die von ihm erfundene Flöte gefertigt wird (Plin. 5, 106), die Flöte, nach deren Schall er selbst zu Ehren der grofsen Göttermutter tanzt und springt. Als Wasserspender hält er den Schlauch (ἀσκός), ein abgezogenes, roh zusammengenähtes Ziegenfell, aus welchem die Brunnensilene ihr Wasser zu ergiefsen pflegen, und sein Name selbst, ursprünglich Μάσνης, dann im Griechischen lautlich bequemer gemacht Μαρσύης und anklingend an μαρσίπος, *marsupium* (Beutel, Sack), kam nach

der Ausbreitung des Apollonkultus dem hellenischen Gefühle von der Superiorität apollinischer Musik über barbarisch wildes Flötengekreisch zu Hilfe und führte zu der Erfindung des Märchens von seiner Verurteilung, dessen Ausmalung zum gröfseren Teile attischen Satyrdramen verdankt wird. Hauptstellen: Herod. VII, 26; Xen. Anab. I, 2, 8; Paus. X, 30, 5; Strab. 578; Liv. 38, 13; Ovid. Met. VI, 383. — Dunkler ist die Beziehung der Marsyasstatue auf Märkten italischer Städte und namentlich in Rom. Eher als auf bürgerliche Freiheit (*libertatis indicium* bei Serv. ad Verg. Aen. IV, 58) scheint sie auf Fülle und Reichthum (dann zu lesen *ubertatis*) ursprünglich des Wassers, auch vielleicht auf karnevalistische Ausgelassenheit zu deuten. Der Silen war, nach Reliefs und Münzen, nackt und ziemlich würdelos, einen Schlauch auf dem Rücken tragend und mit hoch ausgestreckter rechter Hand (*erecta manu*) dargestellt. S. Jordan, Marsyas auf dem Forum in Rom, Berl. 1883, welchem der Deutung auf Freiheit ein Volkswitz oder Mifsverständnis zu Grunde zu liegen scheint. Vgl. auch Schol. Hor. Sat. I, 6, 120 und Elite céram. II p. 195 n. 2.

Die Erzählung, welche in Attika erfunden ist und den Stolz des musisch gebildeten Atheners atmet, dafs Athena die Flöte zwar erfunden (nach böotischer Sage, Pind. Pyth. 12, 20 ff.), aber weggeworfen habe (Athen. 616 E; man vgl. Plut. Alcib. 2), gab Anlafs zu einem berühmten Kunstwerke, s. darüber Art. »Myron«. Auf dem flüchtigen Gemälde einer Vase von Canossa versucht Athena das Flötenspiel (Annal. Inst. 1879 p. 24 bis 78 tav. D). Die Göttin sitzt auf ihrer Aigis und bläst auf zwei Flöten, während ein Satyr ihr den Spiegel vorhält, um ihr die verzerrten Züge zu zeigen; vgl. Plut. Moral. II, 456 B: οὔτι πρέπει τὸ σχῆμα· τοὺς αὐλοὺς μέθες κἀθ' ὅπλα



962 Wettstreit des Marsyas mit Apoll. (Zu Seite 888.)



963 Marsyas vor der Schindung. (Zu Seite 889.)

λάζευ, καὶ γνάθους εὐσχημόνει. Hinter ihr erscheint Marsyas mit derselben Geberde des Erstaunens, wie auf der berühmten Skulptur des Myron; er ist ersichtlich bereit, die weggeworfenen Flöten sofort zu ergreifen. Rechts und links Satyr und Bacchantin; links oben im Hintergrunde lagert Zeus. Michaelis hat mit Wahrscheinlichkeit nachgewiesen (Annal. Inst. 1858 p. 298 ff.), dafs die stehende Form der Fabel, wie sie am genauesten bei Hygin. fab. 165 erzählt wird, einem attischen Drama entstammte, vielleicht des Euripides; schon die Verwendung des Skythen als Schinders spricht dafür. Eine Seltsamkeit in der Erzählung Apollodors aber (I, 4, 2), wonach Apollon den Sieg erst davontrug, als er die Kithar umkehrte (στρέψας τὴν κιθάραν, Hygin. *versabat citharam*) und so spielte, was Marsyas mit der Flöte nicht nachmachen konnte, hat er so wenig wie die früheren Erklärer aufzuhellen vermocht. Nach Diodor III, 59 aber sang Apollon zum Zitherspiel, was Marsyas bei der Flöte nicht konnte, und machte dadurch den Kampf ungleich. Die Annahme von Salmasius, dafs Apollon die Weise oder Tonart verändert habe, wozu nach Paus. IX, 12, 4 andre Flöten erforderlich gewesen wären, ist wegen des Ausdrucks bedenklich.

Als hervorragendes Kunstwerk aus dem Altertum wird erwähnt (Plin. 35, 66) das Gemälde des Zeuxis: der gefesselte Marsyas, später im Tempel der Concordia zu Rom *(Marsyas religatus)*. Brunn glaubt die Situation des Bildes ungefähr bei Philostr. iun. 2 wiederzuerkennen: Marsyas an die Fichte gebunden, der Skythe vor ihm das Messer wetzend, Apollon gegenüber in seliger Ruhe, der Chor der Satyrn trauernd.

Die bedeutende Zahl der übrig gebliebenen Kunstwerke mit Darstellungen des Marsyasmythus besteht meist aus Vasenbildern und römischen Sarkophagreliefs. Von der letzteren Gattung eine Probe hier voranzustellen veranlafst der Umstand, dafs in ihnen mit Wahrscheinlichkeit freie Nachbildungen älterer Reliefs und auch wohl grofser, von bedeutenden Meistern geschaffener Statuengruppen erkannt werden dürfen. Unter diesen meist schlecht gearbeiteten und mit Figuren überladenen Bildwerken zeichnet sich durch Einfachheit aus der grofse Sarkophag, welcher 1853 in den toskanischen Maremmen gefunden wurde (Abb. 962, nach Mon. Inst. VI, 18) und weniger Verstümmelungen als die meisten andern zeigt. In der Mitte steht der schon siegesgewisse Apollon aufrecht, nackt, mit der Kithar, mit erhabener Verachtung den Gegner von der Seite anblickend. Dieser steht bärtig, mit grober satyrhafter Gesichtsbildung und spitzigen Ohren ihm zugewandt da und bläst anscheinend mit Anstrengung und Eifer auf der grofsen Flöte. Durch ein vorn zusammengeknotetes Wolfsfell und die hinter ihm aufgehängte Syrinx nebst dem Hirtenstabe ist seine Natur als

Waldgottheit in römischer Weise noch näher charakterisiert. Hinter ihm steht Athena, seine Gönnerin (wie auch sonst), mit Helm und Schild, während ihre Schlange sich an der von ihrer Rechten gehaltenen Lanze aufringelt. Aber auf Apollon eilt schon die geflügelte Siegesgöttin zu, welche in der abgebrochenen rechten Hand den Kranz hielt und durch ihren nach links und oben gerichteten Blick anzeigt, dafs sie nur den Wink (des Zeus?) erwartet, um den Gott zu krönen. Der zu ihren Füfsen gelagerte bärtige Flufsgott, durch die Wasserurne und das Schilfrohr bezeichnet und mit letzterem auf die Beschaffenheit der Gegend deutend, ähnelt dem Flötenbläser im Gesichte schon so sehr, dafs wir begreifen, wie dieser Flufs mit dem Geschundenen identifiziert werden konnte. Wenn das zwischen den beiden Gegnern auf einem Felsen im Schatten einer Eiche sitzende anmutige Weib nur eine Ortsnymphe, etwa des Thales Aulokrene, sein sollte, so wäre dies neben dem Flufsgotte fast zu viel; sie ist daher wohl eher mit Michaelis für eine Muse anzusehen, deren halbnackte Bildung nicht unerhört, für welche aber die Haltung des Fingers am Ohr ein sehr passender Gestus ist (vgl. oben S. 589). Zudem kommen auf andren Bildern die Musen in gröfserer Zahl bei der Scene vor. Auf der rechten Seite des Bildes ist die Bestrafung vorgestellt, wie immer so, dafs wir nur die Vorbereitung des Schrecklichen gewahren. Marsyas ist soeben von dem nebenstehenden Jünglinge, dessen skythische Tracht und Gesichtsbildung hier schon ganz verwischt ist, mittels eines Seiles an der Fichte hinaufgezogen worden, so dafs er über dem Boden schwebt; vor ihm kniet ein andrer Diener, bärtig und nackt; er schleift das für die Schindung bestimmte Messer und blickt den Unglücklichen an. Über die Bedeutung der jugendlichen Figur, welche in ruhiger Haltung auf hohem Fels sitzend mit dem Körper nach dieser Scene gewendet ist, aber das Haupt der Mitte zugekehrt hat, also bestimmt scheint, beide Momente zu verbinden, ist man in Verlegenheit.

Die Nebenseiten des beschriebenen Sarkophags zeigen in höchst roher Arbeit die Bekränzung Apollons durch eine römische Victoria mit Palme und anderseits durch eine halbverhüllte Göttin mit Scepter. Dagegen fehlt hier die mehrmals erscheinende Scene, wo Marsyas die eben weggeworfenen Flöten findet und Athena noch ihr entstelltes Antlitz im Wasserspiegel beschaut. Aufserdem pflegen sonst der Hauptscene des Wettstreites die Musen (in beschränkter Zahl) und auf Seiten des Marsyas die Kybele nebst Bakchos, auf Seiten Apollons Artemis, Hermes und Hera beizuwohnen; vgl. z. B. Wieseler II, 152 und die ausführliche Abhandlung von Michaelis a. a. O.

Von einer oben vermuteten grofsartigen Statuengruppe haben sich zwei Einzelfiguren erhalten: der sog. Schleifer in Florenz und der am Baume hängende Marsyas. Von letzterer Statue finden sich mehrere Exemplare in Florenz (wir geben das bessere, Abb. 963, nach Photographie), ein noch feiner gearbeiteter Torso in Berlin. Die vorzügliche



964 Der Schleifer in Florenz.

Behandlung des nackten, straff gespannten Körpers beweist nicht blofs eindringendes anatomisches Studium, sondern auch besondere Lust an der grausigen Scene, deren empörende Wirkung nur durch die Hervorhebung der gemeinen Natur des Satyrs in der starken Haarbildung und dem finstern Gesichtsausdruck etwas gemildert wird. Wenn nun Gegenstand und skrupulöses Naturstudium dahin führen, das Originalwerk einem Künstler der alexandrinischen Zeit zuzuschreiben, so ist die berühmte Statue des Schleifers in Florenz (Abb. 964, nach Photographie) geeignet, es sehr wahrscheinlich zu machen, dafs die Erfindung von einem der pergamenischen Künstler

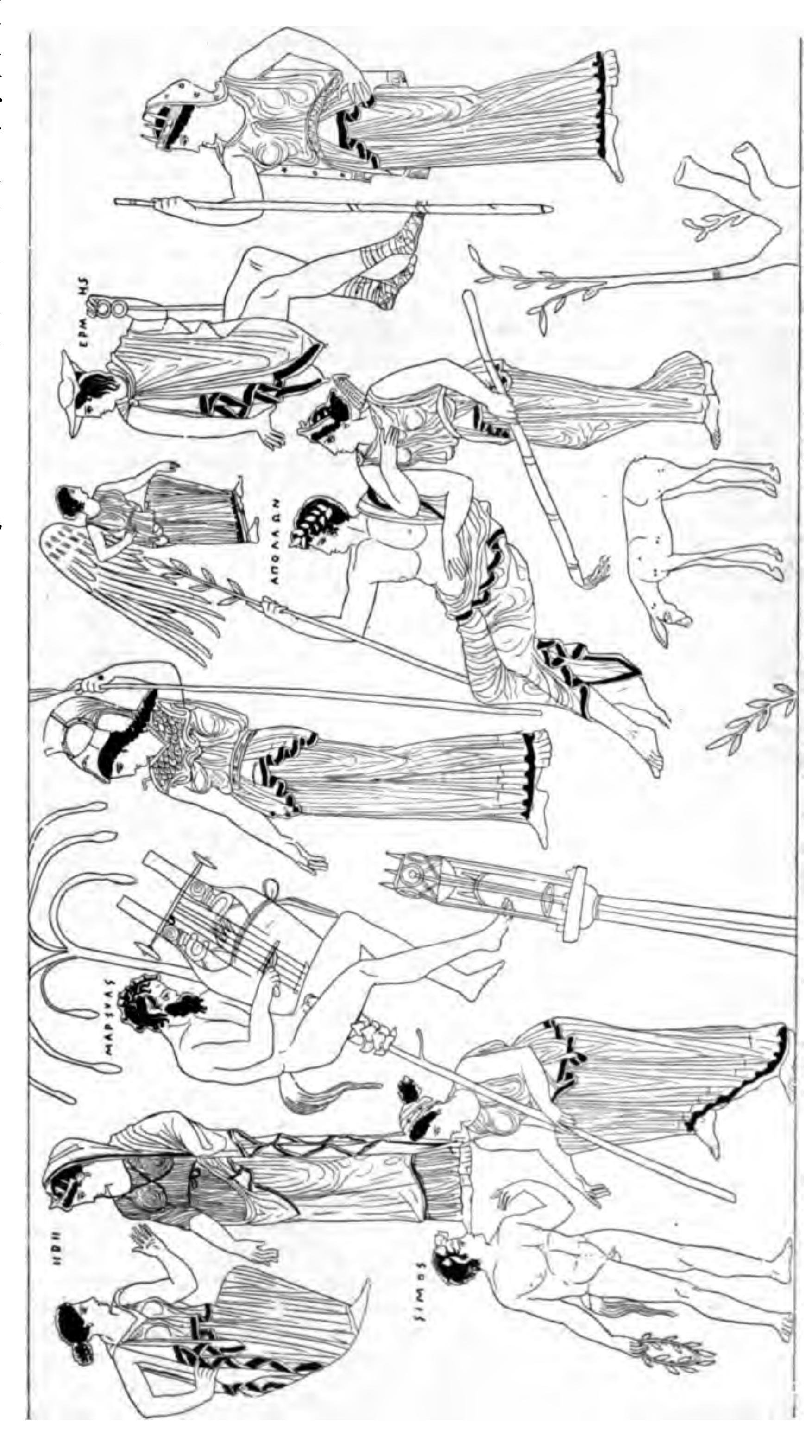
ausging, deren Virtuosität in charakteristischen Barbarenbildungen wir noch jetzt bewundern dürfen (s. oben S. 251 ff.). Die Gelegenheit zu solchen Studien ward aber gerade jenen Künstlern durch die bekannten Barbareneinfälle, welche ja auch Griechenland und namentlich das delphische Heiligtum heimsuchten (288 v. Chr.), in reichlichem Maſse zu teil. »Die Barbarennatur ist in allem Einzelnen, in der Stellung, in dem lederartigen Gewand, in der engen Brust, in der Schädelbildung, die nach Blumenbach kosakenähnlich ist, in dem Bart und unordentlichen Haupthaar sehr charakteristisch und lebendig wiedergegeben. Auch treten wie am sterbenden Fechter [s. Art. »Pergamon«] die Hautfalten über den Knöcheln der Hände und die Adern stärker hervor, als an idealen Gestalten üblich ist« (Friederichs). Ergänzt sind nur einige Finger; der Marmor ist derselbe wie bei den pergamenischen Barbarenstatuen vom Weihgeschenk des Attalos (s. Art. »Pergamon«). Man nimmt an, in der Statue ein Originalwerk zu besitzen. Für die Herstellung der vorauszusetzenden Gruppe, die der antiken Knappheit und Einfachheit gemäſs wäre, würde es genügen, zunächst den Schleifer so vor Marsyas hinzustellen, daſs er ihn angrinst (wie bei Philostr. iun. 2: ἀναβλέπει δὲ ἐς τὸν Μαρσύαν, γλαυκιῶν τῷ ὀφθαλμῷ καὶ κόμην τινὰ διανιστὰς ἀγρίαν τε καὶ αὐχμῶσαν, der auch noch weiter ausmalt: ἡ ὀφρὺς ὑπέρκειται τοῦ ὄμματος ἐς αὐγὴν ξυνηγμένη . . . καὶ σέσηρεν ἄγριόν τι ὑπὲρ τῶν μελλόντων αὐτῷ δρᾶσθαι). Gegenüber dem Marsyas aber würde der siegreiche Apollon seinen Platz finden, entweder stehend, wie auf mehreren Gemmen (z. B. Wieseler II, 151. 153a), oder ein wenig erhöht durch einen Felsensitz und in der Stellung seliger Ruhe mit über den Kopf gelegtem rechten Arme, die Leier in der Linken (so auch Philost. a. a. O.), vielleicht den Greif oder den Schwan zur Seite, wie ihn manches Marmorwerk zeigt (z. B. Wieseler II, 152; Mus. Pio-Clem. V, 4, wo auch der junge Olympos, der Schüler des Marsyas, sein Gesicht verhüllend und weinend dabei steht). Auf einem Wandgemälde (Wieseler II, 489) sehen wir Marsyas den Olympos im Flötenspiel unterrichten, ähnlich wie Cheiron den Achilleus (s. Abb. 6).

Auch an Vasenbildern, aber nur jüngeren Stiles (seit dem Ende des peloponnesischen Krieges), welche den Mythus mannigfach variierend darstellen, fehlt es nicht; s. Elite céram. II, 61—75 (besonders hochkomisch und vielleicht geradezu dem Satyrdrama entlehnt pl. 61). Sie zerfallen aber, nach Michaelis in Arch. Ztg. 1869 S. 41 (wo auch weitere Quellenangaben), in drei Gruppen. »Die erste umfaſst diejenigen Ereignisse, welche dem Wettkampfe vorausgehen, von den ersten Flötenübungen des Satyrs an bis zum Entstehen und Wachsen seines Künstlerstolzes, welcher Apollon veranlaſst, dem übermütigen Virtuosen gegenüber zu treten (z. B. Elite céram. II, 66. 69. 70). In der zweiten Gruppe lassen sich ebenso Schritt für Schritt die einzelnen Momente des Wettstreites selber verfolgen. Bald ist Marsyas noch guter Dinge und hört dem Gotte unverzagten Mutes zu (z. B. Wieseler, Denkm. II, 149), bald malt sich in Haltung und Geberde aufs lebhafteste seine Unruhe, sein Verdruſs, seine Hoffnungslosigkeit, während anderseits Nike sich dem kitharspielenden Gotte mit einem Siegeszeichen naht (z. B. Elite céram. II, 63. 97).«

Eine neue Wendung dieses Wettkampfes finden wir dargestellt, und zwar schon mit der Vorahnung des endlichen Ausgangs, auf einer groſsen Prachtvase aus Ruvo (Abb. 965, nach Mon. Inst. VIII, 42), wo Marsyas im Beisein zahlreicher Zuhörer aber seltsamerweise die Kithar schlägt, während er sonst doch als Flötenspieler gilt. (So auch auf dem etruskischen Vasenbilde Arch. Ztg. 1884 Taf. 5.) Er ist nackt, mit wirrem Haar und Bart, mit Schweif und Ohren eines Satyrs gebildet; über ihm erhebt sich eine groſse Fichte (an welcher er später aufgehängt wird, Apollod. I, 4, 2), zu seinen Füſsen ragt auf ionischer Säule der Dreifuſs des Apoll. Athena steht ihm vollgerüstet gegenüber und spricht das Urteil, auf dessen ungünstigen Ausfall wir aus der abgewandten Stellung der geflügelten Nike schlieſsen dürfen. Hinter Marsyas steht, ihm ebenfalls den Rücken zukehrend, eine majestätische Frau mit Stirnkrone und Schleier, bei welcher der Rest der Inschrift (da Hebe hier keinen Sinn hätte) zu Κυβήβη, dem Namen der phrygischen Göttermutter, zu ergänzen ist. Diese wird mit lebhafter Geberde von einer kleiner gebildeten, leichter gekleideten Frau angeredet, in der wir die Mutter des Marsyas vermuten dürfen, da letzterer auch Sohn einer Nymphe heiſst (νυμφαγενής Ath. 617 E). Im Vordergrunde vor beiden Frauen redet ein Satyr mit einer Mainade, welche den Thyrsos trägt, während ersterer einen offenbar für Marsyas bestimmten Lorbeerkranz hält. Satyrn im Gefolge der Rhea Kybele finden sich auch sonst, z. B. Eur. Bacch. 130. Sehr bezeichnend ist der dem Satyr beigeschriebene Name Σῖμος, d. i. »Stumpfnase«, der übrigens bei Satyrn auf Vasen häufig ist und im gemeinen Leben auch neben Σίμων vorkommt. Gegenüber finden wir die Gegenpartei: zunächst Apollon selbst in stolzer edler Haltung sitzend, den Oberleib gröſstenteils entblöſst, lorbeerbekränzt und einen langen Lorbeerschoſs als Stab nützend; traulich an ihn gelehnt Artemis, langbekleidet in dem ärmellosen gegürteten Chiton mit Überschlag und mit Köcher, Bogen und Fackel dastehend, während ihre Handbewegung sprechend die Verwunderung kundgibt über Marsyas' nichtige Prahlerei. Weiter zurück sitzt Hermes in Botentracht, dem Zeus den Ausgang zu verkünden gewärtig. Den Schluſs zur Rechten macht die hehre Gestalt der Leto, welche hier ein Diadem

und Scepter führt (wie auch Strab. 640), besonders aber kenntlich ist an dem Sternenschleier als Göttin der Nacht, um das dunkle Gewand (bei Hes. theog. 406 κυανόπεπλος) künstlerisch geschmackvoll zu ersetzen (vgl. die Vasenbilder Elite céramogr. II, 27. 36). — Abweichende Erklärungen im einzelnen gibt Michaelis, Arch. Ztg. 1869 S. 42, welcher dann fortfährt: »Eine dritte Gruppe der Vasenbilder setzt den Wettkampf als beendet voraus und vergegenwärtigt den Urteilsspruch sowie die Vorbereitungen zu dessen Vollzug (so Elite céram. II, 64; 74; Wieseler, Denkm. II, 150 u. Arch. Ztg. 1869 Taf. 17. 18); denn die Schindung selbst ist so wenig von der Keramographie, wie in irgend einem andern antiken Kunstwerke dargestellt worden.« [Bm]

Matres, Matronae. Unter diesem Titel wollen wir nicht von den sicilischen »Müttern« (Plut. Marc. 20; Diodor. IV, 79), die Goethes Faust (II, 2) uns nahe gebracht hat, handeln, sondern von den, obschon nicht zur griechisch-römischen Mythologie gehörigen *deae Matres*, auch *Matrae*, *Matronae* genannten drei Göttinnen (in der Dreizahl zu vergleichen den Chariten, Moiren, Tauschwestern, Nymphen, Horen), welche in Gallien, Spanien,



965 Marsyas und Apoll im Wettkampfe. (Zu Seite 890.)

Britannien und grofsen Teilen Deutschlands verehrt worden sind und von denen uns zahlreiche Denkmäler in Votivsteinen römischer Technik zeugen. Die Ausdehnung der Fundstätten macht keltischen Ursprung wahrscheinlich, doch hat Simrock, Deutsche Myth. S. 331 ff. (3. Aufl.) sie mit den nordischen Nornen in Verbindung gebracht. Da sie stets in der Dreizahl neben einander sitzend (selten alle oder einzelne stehend) vorkommen, zum Teil mit Füllhörnern versehen, zum Teil Fruchtschalen auf dem Schofse haltend, so gelten sie wohl mit Recht der Beiname häufig in der Gegend. Die drei weiblichen Gestalten sitzen in einer leicht gerundeten Nische auf einer mit Polstern belegten Bank, deren Rücklehne ihnen bis zum Nacken reicht; die Einfassung bildet jederseits ein Delphin, der mit stark gewundenem Hinterleib nach oben gerichtet ist; eine mythologische Beziehung dieses Tieres ist kaum festzustellen. Hinter der Bank, in der Mitte der Nische, zeigt sich über dem zerstörten Kopf der mittleren Figur ein korinthisches Kapitäl in flachem Relief; auf diesem ruht die Decke der Nische. Vorn zu



966 Die drei Mütter.

als Nahrung verleihende Schutzgöttinnen (wie die ältesten Chariten) und werden in zahlreichen Inschriften aufser mit örtlichen Beinamen auch als *campestres*, *silvanae* (Flur- und Waldgottheiten), *sulevíae* (Sylphen), *aufanae* (Elfen) bezeichnet. Wir geben das am besten abgebildete Denkmal (Abb. 966, nach Arch. Ztg. 1876 S. 61), einen Stein aus Rödingen im Jülicher Lande (jetzt in Mannheim) von 1,16 m Höhe mit Auszug aus der Beschreibung von Haug. Die Inschrift ist zu lesen: *Matron(is) Gesaien(is) M Jul(ius) Valentinus et Julia Justina ex imperio ipsarum l(ibentes) m(erito)*. Der Beiname *Gesaienae* ist unerklärt; ein Julius Valentinus kommt bei Tac. Hist. IV, 68—85 als Führer im batavischen Aufstande vor, doch ist beiden Seiten ist letztere von Pfeilern begrenzt, welche ohne Zweifel eben solche Kapitäle trugen, wie sich aus andern Denkmälern ergibt. Die drei Matronen selbst sitzen in ruhiger, würdevoller und doch anmutiger Haltung und haben, wie gewöhnlich, Körbe oder flache Schalen mit Früchten auf dem Schofs, die sie mit den Händen halten; nur die linke legt ihren rechten Arm vertraulich auf den Korb der mittleren. Die Gesichtszüge sind etwas zerstört. Sie tragen bis auf die Füfse reichende Unterkleider, darüber weite faltenreiche Mäntel, die auf der Brust mit einem Knoten geknüpft und mit einer dreigliedrigen Fibula zusammengehalten werden. Auf dem Kopfe tragen die beiden äufseren Matronen die eigen-

tümliche grofse, turbanartige Haube, welche den ganzen Ober- und Hinterkopf bedeckt; die mittlere dagegen entbehrt dieses Kopfputzes (sonst wäre das dahinter stehende Säulenkapitäl nicht sichtbar); wie es scheint, fällt ihr Haar zu beiden Seiten reich und unbedeckt auf die Schultern herab. So findet es sich deutlich auch sonst. Ebenso ist auch mehrmals die mittlere Figur etwas kleiner und viel jugendlicher, mehr mädchenhaft dargestellt, vielleicht also als Jungfrau aufzufassen. Die Früchte in den Körben sehen wie Äpfel aus; was vorn über den Rand herunterhängt, kann Trauben oder Ährenbüschel bedeuten. Die Frauen tragen geschlossene Schuhe. — Auf der rechten Nebenseite sehen wir einen Jüngling in der Tracht der römischen Opferdiener (*camilli*; s. Art. »Opfer«), mit aufgeschürzter Tunica; er trägt in der Rechten eine Kanne, in der Linken eine Schale mit Griff und schreitet zum Opfern heran. (Ähnlich ist der Hermes neben der Kybele auf dem Relief S. 799 Abb. 863.) Links gegenüber befindet sich eine schreitende Jungfrau, deren linkes Bein von einem durchsichtigen, eng sich anschmiegenden Gewande bedeckt ist, während über Arm und Schultern das Obergewand herabfällt. Andre Denkmäler beweisen, dafs auch sie zum Opfer sich anschickt. Unten an jeder Seite ein Akanthusornament. Der architektonische Rahmen des Steines stellt offenbar eine den Göttinnen geweihte Säulenhalle mit Lagerstätte *(lectus)* vor, wie dies auch sonst inschriftlich bezeugt ist. [Bm]

Mausoleum. Das berühmte Grabdenkmal, welches der König Maussolos, persischer Satrap im südwestlichen Kleinasien, sich und seiner Schwester-Gemahlin Artemisia in Halikarnassos um die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. errichten liefs, kann als eine gemeinsame Schöpfung der bedeutendsten griechischen Künstler, welche um jene Zeit blühten, bezeichnet werden. Die schriftliche Überlieferung (Hauptstelle Plin. 36, 30. 31, leider nicht ganz sicher im Text) ergibt, dafs das Gebäude zu Maussolos Lebzeiten entworfen und begonnen, unter seiner Witwe Artemisia (351—348) weiter gebaut, aber erst nach deren Tode von den Meistern »zu ihrem eignen Ruhme und als Denkmal der Kunst« (sagt Plinius) ganz vollendet wurde. Die Architekten werden Satyros und Pythis genannt, welche auch selbst über den Bau eine Schrift verfafsten; mit dem grofsartigen plastischen Schmucke bekleideten die Ostseite Skopas, die Nordseite Bryaxis, die Südseite Timotheos, die Westseite Leochares, über welche die betreffenden Artikel zu vergleichen sind. Der Bau wurde im späteren Altertum unter die sieben Weltwunder gerechnet und schon seit der Zeit des Augustus begann man prächtige und kolossale, zum Teil wohl nach seinem Vorbilde errichtete Grabmäler appellativisch Mausolea zu benennen (vgl. Sueton. Aug. 100; Vesp. 23; Martial. V, 64, 5). Glücklicher als diese Nachbildungen, hat der Prachtbau in der karischen Hafenstadt etwa 1750 Jahre allen zerstörenden Einflüssen der Witterung Trotz geboten; er wird von christlichen Dichtern und Kirchenvätern gepriesen und noch im 12. Jahrhundert als wohl erhalten erwähnt; bis vielleicht zuerst ein Erdbeben ihn zum Teil umwarf, dann aber im Jahre 1402 die Johanniterritter beim Herannahen Tamerlans zunächst die Steine der ihn krönenden Pyramide zur Erbauung von Festungswerken in grofsen Massen verwendeten, und endlich dieselben Ritter 1522 beim drohenden Angriffe der Türken den immerhin noch gewaltigen Überrest (die ganze Unterhälfte des Baues) zum Ausbessern der Mauern abbrachen und den kostbaren Marmor zu Kalk verbrennen liefsen. Ein Schutthügel bezeichnet die Stelle. Erst in unserm Jahrhundert (1846) wurden 13 eingemauerte Reliefplatten ins britische Museum gebracht; alsdann (1856) von England eine umfassende Ausgrabung unter Ch. Newton veranstaltet, welche zahlreiche Trümmer von Baugliedern und Skulpturen zu Tage gefördert hat und uns die Massenhaftigkeit und Pracht dieses Wunderwerkes etwas deutlicher ahnen läfst.

Schon auf Grund der wenigen Mafsangaben und Winke alter Schriftsteller hatte man früher mehr als vierzigmal Rekonstruktionen des Maussoleums versucht, die natürlich meist weit fehl gingen; aber auch jetzt besitzt man nicht Anhaltspunkte genug, um die Formverhältnisse im einzelnen sicher zu bestimmen. Da eine Erörterung der noch immer keineswegs vollständig gelösten Schwierigkeiten nicht dieses Ortes ist, so geben wir hier in Abb. 967 den letzten von Chr. Petersen (Das Mausoleum, Hamburg 1867) aufgestellten Entwurf, welcher mit Benutzung der Versuche zweier englischer Architekten in konstruktiver Beziehung der Wahrheit wohl sehr nahe kommt und dazu wenigstens geeignet ist, von dem reichen plastischen Bilderschmucke des Ganzen eine Vorstellung zu bieten.

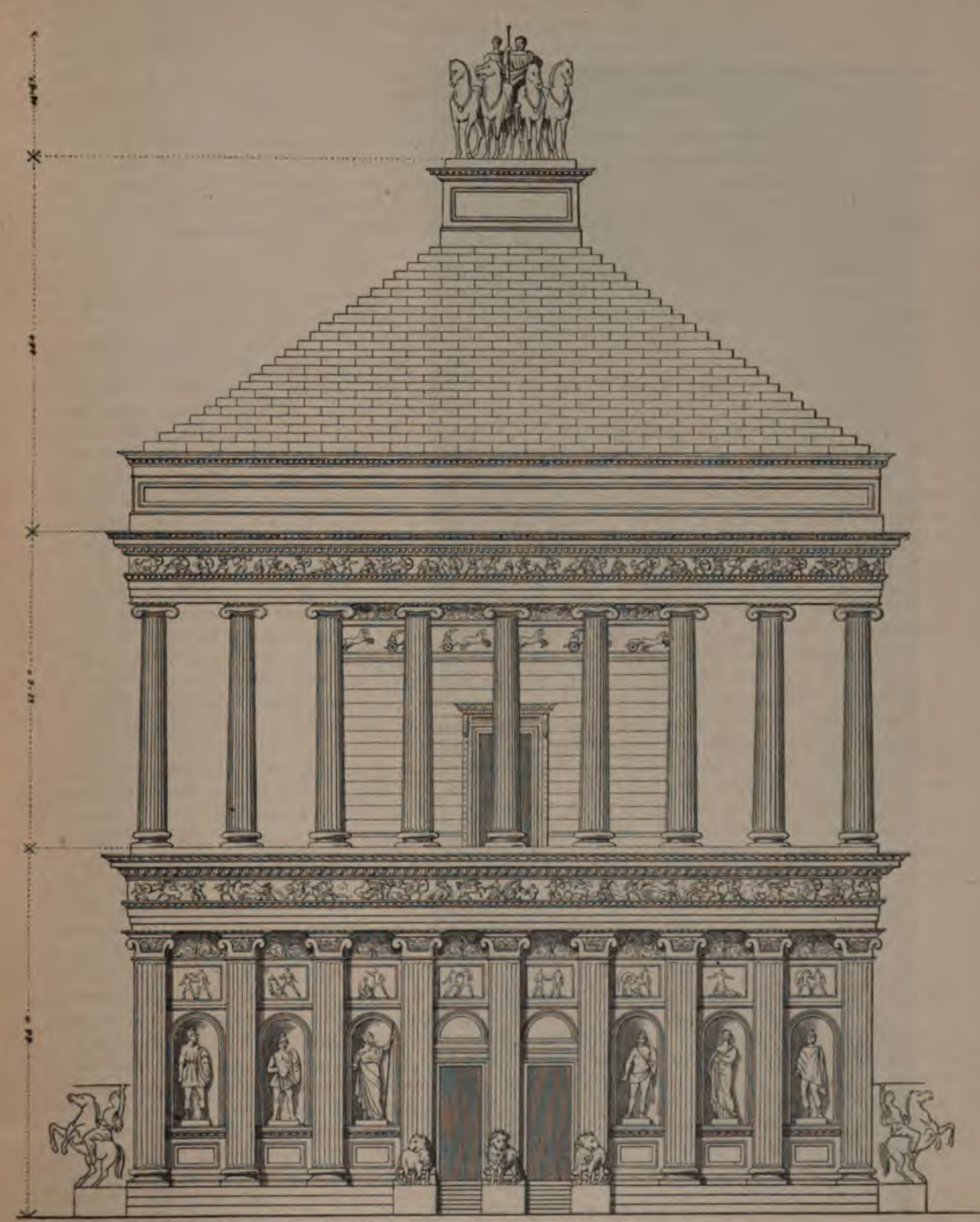
Plinius gibt die Höhe des ganzen Baues mit Einschlufs des auf dem Gipfel stehenden Viergespannes auf 140 Fufs an, den Umfang auf 440 Fufs, und letzterer ergibt sich, wenn die Mafse der untersten Sockelstufe zu Grunde gelegt werden, welche an den hier dargestellten Schmalseiten (oben Ost, unten West) 99 1/2, an den Langseiten (Nord und Süd) 120 1/2 Fufs in Länge aufweisen. Denn wie jedes griechische Heiligtum, so hoben auch diesen Grabestempel drei hohe Marmorstufen über den Boden empor, welche nur an den Eingängen zum Zwecke des Beschreitens in wirkliche Treppenstufen zerlegt wurden. Die architektonisch-plastische Gestaltung des unteren Stockwerkes beruht nun allerdings auf blofser Vermutung; allein dafs es möglich gewesen sei, dem Beschauer statt dessen eine 65 Fufs hohe Wand aus schmucklosen Marmorquadern vorzuführen, wie sie Pullans Restauration bei Newton (pl. 19) zeigt, wird schwerlich

noch jemand annehmen wollen. Aufserdem aber haben die Ausgrabungen sämtliche Elemente des bekleidenden Schmuckes in Trümmern von Baugliedern und Skulpturen aufgewiesen. Insbesondere sind Bruchstücke von mehr als 20 kolossalen Löwen nach England geschafft; ebenso der hochgerühmte Torso einer reitenden Amazone; und von den Bildsäulen, welche wir zwischen den Wandpilastern in Nischen aufgestellt sehen, war wenigstens eine noch vor 100 Jahren mit dieser Umfassung im Kastell von Budrun unversehrt eingemauert zu finden. »Die Statuen waren, wie die Bruchstücke erkennen lassen, 8 Fufs hoch, und die Männer teils mit Harnisch und Untergewand, wie griechische Krieger gerüstet, teils in persischer Tracht mit der turbanartigen Kyrbasia als Kopfbedeckung und einem das Kinn umhüllenden Tuch versehen.« Es ist wohl zweifellos, dafs hier die Vorfahren des im Innern ruhenden Herrschers gleichsam als Wächter um sein Grab aufgestellt waren. Über diesen Nischen aber hat man viereckig eingerahmte Platten von glänzend weissem Marmor angenommen, welche nach der Art der Metopen am Parthenon (s. Art.) Einzelkämpfe aus der griechischen Mythe darstellten, und deren eine mit dem Siege des Theseus über Skiron (s. Art. Theseus) noch leidlich erhalten ist. Diese Reliefs waren mit Farben geziert; auch die Marmorverkleidung im ganzen bestand, nach den Trümmern zu schliefsen, aus verschiedenfarbigen Sorten. Die auffällige Annahme zweier Thüreingänge, zu welcher die ungerade Zahl der Säulen (für den Oberstock von Plinius bezeugt) Veranlassung gab, motiviert Petersen sinnreich mit der Voraussetzung eines grofsen Treppen-Auf- und -Abgangs im Innern, auf welchem die Besucher (an Festen gewifs sehr zahlreich) rechts zu dem oberen eigentlichen Tempel hinauf- und links wieder von ihm herabstiegen. Übrigens ist von der Einrichtung des Innern, welches nach Analogie andrer Gräberanlagen, die Grabkammer nebst Vorsälen enthalten mufste, nichts bekannt, aufser durch den Bericht des letzten Augenzeugen, des Kommandeurs de la Tourette, welcher 1522 das schon halb eingestürzte Gebäude, wie erwähnt, abbrechen liefs. Der Ritter erzählt, wie man nach mehrtägiger Grabung in einen grofsen viereckigen Saal gelangt sei, welcher ringsum mit Marmorsäulen nebst Zubehör verziert war, während an den Wänden verschiedenfarbige Marmorplatten mit Einfassungen, dann Friese mit Reliefs von Geschichts- und Schlachtendarstellungen sich befanden. Eine enge Thür führte aus dem Saale durch einen Gang in die eigentliche Grabkammer, wo man auf dem Sarkophage noch eine Urne und einen Wappenhelm aus blendend weifsem Marmor fand (où il y avoit un sepulcre avec son vase et son tymbre de marbre blanc, fort beau et reluisant à merveilles). Unglücklicherweise, erzählt der Bericht weiter, machten sich in der auf diese Entdeckung folgenden Nacht Räuber daran, den Sarkophag zu öffnen, und anderen Morgens fand man den ganzen Boden bedeckt mit Stückchen von goldgewirkten Stoffen und Goldblättchen; Marmor und Bilderwerk aber ward nun zerschlagen und zum Festungsbau verbraucht.

Über dem Architrav des unteren Stockwerkes befand sich nun entweder der Fries mit der Amazonenschlacht, von welchem unten näher zu reden ist, oder wie in unserer Abbildung, ein anderer mit der Kentaurenschlacht, wovon nur wenige Bruchstücke übrig sind.

Der ganze prachtvolle Unterbau war aber nur ein grofsartiges Postament für den darüber sich erhebenden Tempel, in dessen Inneren Maussolos und Artemisia göttliche Verehrung genossen, vielleicht in der Umgebung vieler olympischer Götter, von deren kolossalen Bildsäulen sich zahlreiche und ausgezeichnet schöne Bruchstücke gefunden haben. Die Tempelcella umschlossen nach Plinius 36 Säulen, nach den Trümmern ionischen Stils, deren Kapitäle ebenso wie die Kassetten der Decke des Umgangs farbig und vergoldet waren, während die Cella von weifsem parischen Marmor erglänzte und am Friese mit der Darstellung eines Wagenrennens geschmückt war. Der Eingang in die Cella war nach heiligem Brauche an der Ostseite; unsre Abbildung zeigt diese Seite in Verbindung mit der Westseite des Unterbaues, welcher letztere ebenfalls nach alter Regel als Grab umgekehrt gegen Abend sich öffnete.

Über dem Gebälk des Tempels mit dem Friese der Amazonen-(oder der Kentauren-)schlacht erhob sich nun der eigenartigste Teil des ganzen Gebäudes, nämlich eine aus 24 Stufen (nach Plinius) bestehende flache und abgestumpfte Pyramide. Sie war aus Steinen von 1 Fufs 1/4 Zoll (engl.) Höhe oder Dicke und teils 3 Fufs teils 2 Fufs Länge zusammengesetzt. Um die Seltsamkeit dieser Krönungen begreiflich zu finden, mufs man bemerken, dafs die Pyramide als Grabaufsatz nicht blofs in Ägypten gebräuchlich war, sondern auch in Asien bei Assyrern, Babyloniern und Persern diesem Zwecke diente, und dafs die Aufstellung der Quadriga des Pythis auf solche Art von Spitzsäule (meta), wie Plinius sie bezeichnet, schon z. B. in dem von Kroisos dem delphischen Orakel dargebrachten Weihgeschenke ein altes Vorbild hat, indem nämlich ein goldner Löwe auf einer Pyramide von Goldbarren ruhte (Herod. I, 50). Dafs diese kühne Umgestaltung des flachansteigenden griechischen Tempeldaches nicht ohne Nachfolge und Wirkung blieb, beweisen uns die verschiedenartigen, einen ähnlichen Aufsatz tragenden Grabdenkmäler in Sardinien, Kleinasien, Sicilien, Gallien und Nordafrika, welche Newton pl. 31 zusammengestellt hat, namentlich aber das ebdas. pl. 63 abgebildete grofsartige sog. Löwengrab in Knidos, welches auf tempel-



967 Das Mausoleum zu Halikarnass; Rekonstruktionsversuch. (Zu Seite 893.)

artigem Unterbau ebenfalls auf einer Pyramide einen liegenden Löwen trägt. Aus letzterem Monumente wird es zugleich höchst wahrscheinlich, dafs Petersen in der Herstellung der Stufenpyramide mit Recht ein entsprechend hohes Postament untergelegt und auch durch ein gleiches die Quadriga noch beträchtlich emporgehoben hat. Beides war aufserdem notwendig, um die geforderte Höhe des Ganzen ohne Störung des von Plinius angegebenen Verhältnisses der Teile zu erreichen. Die Gröfse des Viergespannes, welches Pythis arbeitete, läfst sich aus erhaltenen Teilen der Rosse und eines Rades ziemlich sicher berechnen; ob in dem Wagen aber, wie die Restauratoren annehmen, die Kolossalstatuen des Königspaares fahrend anzunehmen sind, ist zweifelhaft. Wenigstens hat dies grofse Bedenken für diejenige männliche Statue, welche an der Nordseite des Denkmals gefunden und aus 63 Stücken zusammengesetzt gemeinhin als Porträt des Maussolos erklärt wird. Wir geben sie in Abb. 968 nach Photographie. »Der Kopf (sagt Urlichs) zeigt das interessante Bild des Königs in seiner vollen Manneskraft, mit kurzem Kinn- und Schnurrbart und zurückgestreiftem langen Haar, nicht idealisch schön in seinen etwas kurzen und breiten Proportionen, aber voller Energie und Willenskraft, die sich in den über die Augen stark vortretenden Superciliarknochen und dem festgeschlossenen Munde kund thut. Das lange, über einen Chiton herabwallende Gewand entspricht der Würde des Herrschers, der auf den rechten, bekleideten Fufs sich stützte und, nach der erhobenen linken Schulter zu urteilen, in der Linken eine Waffe oder ein Scepter trug. Der Effect dieser grofsartig komponierten Gewandung ist majestätisch.« Die weibliche, entsprechend grofse Figur mit schöner Gewandung und schleierartigem Kopfüberwurfe, aber mit leider sehr zerstörtem Gesicht, in der man Artemisia zu erkennen glaubt, hat man sich meistens neben jenem als Lenkerin des Gespannes im Wagen stehend gedacht; allein nach Overbecks Bemerkung spricht dagegen anscheinend der allzu ruhige Stand beider Personen, »welcher festen Boden, nicht aber einen beweglichen Wagensitz als Unterlage voraussetzen läfst«. Man hat deshalb auch an die Aufstellung beider Kolossalgestalten im Innern der Tempelcella gedacht, und könnte als Lenkerin des Vier-



968 Maussolos.

gespannes etwa eine Nike oder andre Gottheit annehmen, besonders da bei Plinius nur die Rosse, nicht aber Insassen des Wagens genannt werden.

Von der sonstigen Menge statuarischer Bruchstücke und namentlich der Köpfe läfst sich hier nur sagen, dafs sie meist göttlichen oder heroischen Charakters sind. Unter den mannigfachen Fragmenten von Reliefs wurden schon erwähnt die viereckigen eingerahmten Tafeln, der 0,94 m hohe Fries mit dem Wagenrennen (an dem ein Kopf »einen bewunderungswürdigen Ausdruck von Eifer« zeigt) und ein sehr verwitterter gröberer Fries mit der Kentaurenschlacht, welcher auch bemalt war. Am wichtigsten ist jedoch der zuerst bekannt gewordene Fries mit Amazonenkämpfen, von dem eine Länge im ganzen von über 28 m (jedoch nicht zusammenhängender Stücke) ziemlich gut erhalten vorliegt.

Da man aus der im Eingange angeführten Stelle des Plinius weifs, dafs von den vier mit dem Bildschmuck des Mausoleums beschäftigten hervorragenden Meistern jeder eine Seite übernommen hatte, so liegt es ziemlich nahe, den »Wettstreit der Hände« (*hodieque certant manus*, Plin.) an diesen Bruchstücken nachweisen zu wollen, und in der That haben die bisherigen Beurteiler meist grofse Unterschiede der einzelnen Stücke bemerkt, ja so grofse, dafs man sogar früher die Zugehörigkeit eines Teiles der Platten zum Mausoleum wegen allzu geringen Wertes zu bezweifeln anfing. Eine eindringende Untersuchung hat erst ganz kürzlich Brunn begonnen (Sitzungsber. d. Münch. Akad. d. Wiss. 1882 Bd. II S. 114—138), dem es gelungen ist, ausgehend von Äufserlichkeiten in Tracht und Bewaffnung der dargestellten Gruppen, ferner durch genaue Betrachtung der Körperformen sowie der der Kompositionsmotive vier Serien von einander zu unterscheiden und zwei davon mit Wahrscheinlichkeit bestimmten Künstlern zuzuweisen. Da wir uns hier versagen müssen, in die Tiefe dieser noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen hinabzusteigen, so beschränken wir uns auf die Mitteilung einiger der hervorragendsten Platten nach den von den Originalen abgenommenen Photographien, und entnehmen die charakterisierenden Bemerkungen meist Brunns eignen Worten.



969 Griechen mit Amazonen kämpfend.

In den wahrscheinlich von der Nordseite des Gebäudes entstammenden, also von Bryaxis gearbeiteten Platten in Abb. 969 und 970 nebst 971 (welche letztere beide eine und dieselbe Platte rechts und links wiedergeben, weshalb der schildtragende Krieger in der Mitte sich beidemal findet), — hier macht sich im Gegensatze zu andern gröfseren Teilen des Frieses »eine besondere Vorliebe für das Nackte geltend. Die kämpfenden Krieger sind ganz unbekleidet: als Schutzwaffen tragen sie runde Schilde,



970 (Zu Seite 897.)



971 Amazonenschlacht. (Zu Seite 897.)

die von der Innenseite sichtbar, geschickt zu künstlerischer Verbindung der einzelnen Gruppen verwendet sind, und mit einer Ausnahme den Helm, der einmal [Abb. 970 u. 971] eine eigentümliche, an die asiatische Mütze erinnernde Form hat. Von den Amazonen ist nur eine [nicht hier] mit der Mütze und zugleich mit der Chlanis ausgestattet; Hosen, Ärmel und Stiefeln, die sonst vorkommen, fehlen hier gänzlich. Der allen gemeinsame kurze Chiton ist bei den meisten so geordnet, daſs er von den nackten Formen des Körpers, namentlich von den Schenkeln, noch möglichst viel sichtbar werden läſst, ja das eine Mal [Abb. 969] fast nur als Hintergrund des Körpers dient«. »In der Behandlung des Nackten ist ein bestimmter Gegensatz der beiden Geschlechter mit bewuſster Klarheit durchgeführt. Die weiblichen Formen sind überall gerundet, aber ohne Weichheit; bei den Männern ist die Muskulatur überall hervorgehoben, aber weniger die Schwellung der einzelnen Muskeln, als ihre Begrenzung nach den Hauptflächen und Umrissen betont. Überhaupt aber herrscht eine gewisse Knappheit (λεπτότης) der Formen, die in Verbindung mit der Nacktheit das Bestreben unterstützt, die Umrisse der Gestalten in möglichst bestimmter Weise von dem Grunde loszulösen. Auch in den Bärten und Gewandfalten tritt eine klare und scharfe Formenbezeichnung hervor.« Als Eigentümlichkeiten des Künstlers führt Brunn an: Die bei beiden Reiterinnen (die eine Abb. 970) »so zu sagen passiv« herabhängenden Teile des Chiton, welche nicht der Bewegung folgen; die straff zwischen den Schenkeln angezogenen Falten des Chiton der einen (Abb. 971) und die nicht mehr völlig naive Anordnung des Chiton der halbnackt erscheinenden Amazone (Abb. 969); die Stellung der beiden Amazonen zu Fuſs, welche mehr dem Moment abgelauscht, als einheitlich aus der Idee geschaffen scheint; das mit seltner Frische und Lebendigkeit ausgestaltete Motiv der auf ihrem Rosse umgewendeten Amazone. In der Rhythmik der männlichen Gestalten findet derselbe »ein System von eckigen, scharf gebrochenen, fast etwas schematischen Linien, die auf eine strenge Schulung des Körpers für kriegerischen Kampf hinweisen, welche allen Bewegungen etwas Taktmäſsiges verleiht«. Der eigenartige und sehr selbständige Künstler habe wie in den Formen, so auch in der Kampfesweise »einen Gegensatz des männlichen und weiblichen Temperamentes« zur Anschauung bringen wollen.



972 Amazonenkampf.

Die vollendetsten unter den erhaltenen Arbeiten ist Brunn, wie natürlich, geneigt dem Skopas zuzuschreiben, der die östliche Seite ausführte. Dazu gehört eine Platte, deren gröſseren Teil unsre Abb. 972 wiedergibt. Hier »waltet überall eine weise Zurück-

haltung und Sparsamkeit, die jede Überladung vermeidet, aber sich ebenso sehr von Dürftigkeit fernhält und in der Verwendung der Mittel stets ihres Zweckes wohl bewufst ist«. Die Chlamys des Kriegers rechts »rundet nicht nur die einzelne Figur künstlerisch ab, sondern dient nicht minder, den Übergang zur folgenden Gruppe zu vermitteln. In dieser aber fehlt dem einen Krieger nicht nur der Helm, der die zum entscheidenden Schlage erhobene Rechte verdecken und sich mit dem Helme seines Genossen fast berühren würde, sondern auch der Schild, den der Künstler [wie auf andern Friesteilen] in breiter einförmiger Fläche oder in unangenehmer Verkürzung hätte zeigen müssen. Ein etwa um den linken Arm gewickeltes Gewandstück würde sich leicht mit der Chlamys des Kriegers der vorhergehenden Gruppe vermischt haben. Es war daher ein geschickter Ausweg, dafs der Künstler dem Krieger die Schwertscheide in die Linke gab, die nach dem Reste des Ansatzes der Hand und der darüber befindlichen Bruchfläche hier mit Bestimmtheit vorausgesetzt werden darf. Wenn ferner die ganze Gruppe in ihrem jetzigen Zustande etwas zu scharf pyramidalisch aufgebaut erscheint, so verschwindet dieser Anstand, sobald wir dem zweiten Krieger das Schwert nicht nach rückwärts gesenkt, sondern mit der Spitze etwas nach oben gerichtet in die erhobene Rechte geben. Auf diese Weise entwickelt sich dann eine vollendetere Harmonie der Linienführung, als wir sonst beobachten konnten«.

Hieran schliefst sich dem Stile nach ein in Genua entdecktes, jetzt auch in London befindliches Relief, welches unsre Abb. 973 u. 974 wiederholen (die Mittelfigur ist wiederum doppelt vorhanden). »Seine Vorzüglichkeit nach allen Richtungen ist unbestritten. Meisterhaft ist die Erfindung der Gruppen wie der einzelnen Figuren. Die Komposition des die Schutzflehende angreifenden Kriegers ist durch die Abwesenheit des Schildes bedingt. Die ganze Bewegung ist eine horizontal vorwärts strebende. In dieser Richtung droht das gezückte Schwert, gezückt zu horizontalem Stofse, aber noch nicht im Stofse begriffen: noch ist es fraglich, ob es die offen dargebotene Brust der Gegnerin durchbohren, oder ob diese gerade in ihrer Hilflosigkeit das Herz des Gegners rühren wird, — sofern nicht etwa gar noch im letzten Augenblicke Hilfe gebracht werden sollte: in fliegender Eile ist eine Genossin herbeigestürmt und hemmt jetzt plötzlich den letzten Schritt, um durch einen kräftig und sicher geführten Schlag den Arm des Bedrohers zu lähmen. Meisterhaft sind in der zweiten Gruppe die Kräfte des Angriffes und Widerstandes abgewogen. Halb niedergeworfen gewinnt der Krieger an seinem Schild eine Stütze für seine linke Seite und dadurch eine Grundlage, von welcher aus er auch in der Defensive noch volle Kraft zu einem Offensivschlag zu entwickeln vermag, so kräftig, dafs die schon siegreich sich wähnende Gegnerin sich plötzlich zur Defensive mittels des schnell vorgeworfenen Schildes genötigt sieht und dadurch die Kraft des eigenen Angriffs schwächen mufs. — Den geistigen Intentionen entspricht auf das Vortrefflichste die formale Durchbildung. Dem horizontalen Vorwärtsstreben des ersten Kriegers folgt die Chlamys in ungebrochenem Fluge. Das plötzliche Halt, das Zuckende in der ganzen Gestalt der ihm folgenden Amazone spricht sich in dem aufwärts gebogenen Ende des fliegenden Gewandstückes aus. In der Chlamys der dritten Amazone findet die Neigung der Gestalt nach vorn ihren Ausdruck. Aber auch an den kurzen Chitonen gliedern sich nicht nur die Massen nach der Bewegung, sondern die einzelnen Falten geben auch Rechenschaft von den Formen des Körpers, zu denen sie in Beziehung stehen, und lassen in weiser Unterordnung diese auch unter der Bekleidung klar und bestimmt in ihrer von Überfülle und Magerkeit gleich entfernten Kräftigkeit zu Tage treten.« »So bietet dieses Relief ein Bild der vollendetsten geistigen, rhythmischen und technischen Harmonie, von einer individuellen Feinheit, wie sie selbst den so vortrefflichen Arbeiten der Serie des Skopas nicht eigen ist«, schliefst Brunn, knüpft aber daran den durch äufsere Differenzen in der Gröfse und Einfassung dieser Platte begründeten Beweis, dafs dieses in Genua gefundene Relief von den Skulpturen des Mausoleums, denen man es über über 30 Jahre unbedenklich zugezählt hatte, getrennt werden müsse. Es gehöre einer durchaus verwandten Kunstrichtung an; während aber die grofse Ausdehnung des Mausoleums fast notwendig auf eine mehr dekorative Behandlung hinführen mufste, mochte das Genueser Relief »einem Denkmale geringeren Umfanges angehören, dem ein bedeutender Künstler seine Sorge bis ins einzelnste zuzuwenden vielleicht schon dadurch veranlafst wurde, dafs er die ganze Ausführung für eine minder hohe Aufstellung berechnen mufste«. [Bm]

M. Aurelius Valerianus **Maxentius**, Sohn des Herculius Maximianus und der Eutropia; nimmt am



975

28. Oktober (1059) 306 den Cäsar-, bald darauf den Augustustitel an; er fällt im Kriege gegen Constan-



973 (Zu Seite 900.)



974 Amazonen und Griechen. (Zu Seite 900.)

tinus den 28. Oktober (1065) 312 am Pons Milvius bei Rom. Bronzemedaillon (Kehrseite die Moneta Augusti); Abb. 975, nach Cohen VI, 31 n. 27 pl. I. [W]

Galerius Valerius **Maximinus** (Daza), geboren in Illyricum als Sohn der Schwester des Galerius Maximianus, wird (1058) 305, als dieser bei Diokletians Abdankung Augustus wurde, zum Cäsar ernannt und von Galerius adoptiert; 308 Augustus geworden, tötet er sich im Kriege mit Licinius zu Tarsos durch Gift (1066) 313. Bronzemedaillon aus den Jahren 305—307: Brustbild des Daza, mit Schriftrolle und Scepter (Abb. 976, nach Cohen VI, 8 n. 31 pl. I). [W]



976 a



976 b

C. Julius Verus **Maximinus**, in Thracien geboren; sein Vater war Gote, die Mutter Alane. Im Heere dienend bereits unter Sept. Severus, läfst er Anfang (988) 235 den Severus Alexander ermorden,



977 a



977 b



978



979

und übernimmt nun selbst die Regierung. Seinen Sohn C. Julius Verus Maximus erhebt er zum Cäsar. Beide kommen um durch ihre meuterischen Truppen bei der Belagerung Aquilejas, das sich für die Gegenkaiser erklärt hatte, im Mai 238. Bronzemedaillon von 236 mit den Bildnissen des Maximinus und Maximus (Abb. 977, nach Fröhner S. 180).

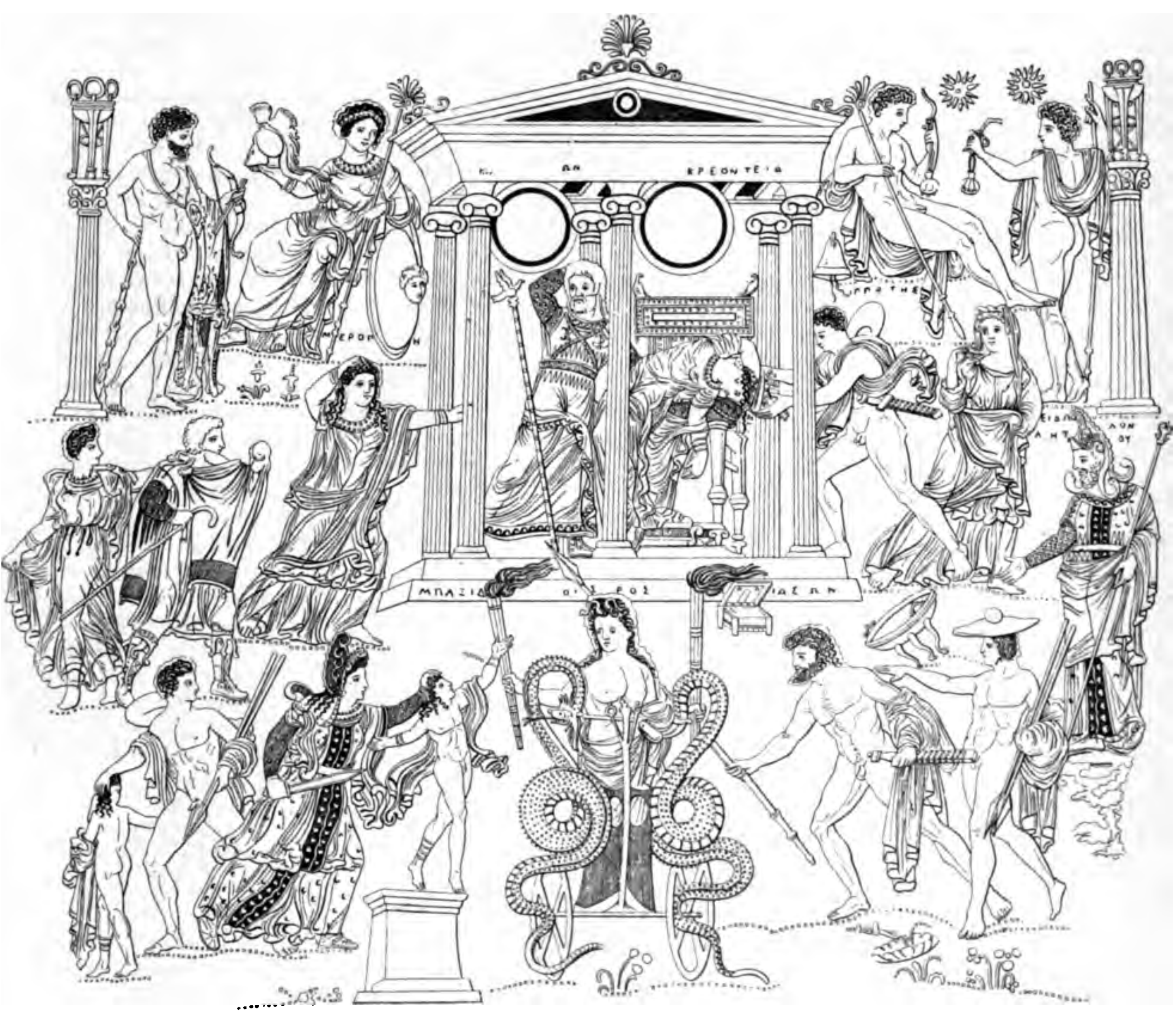
D. Caelius Calvinus Balbinus, von vornehmer Abkunft, und mehrfach Konsul, wird (991) 238 im Frühjahr als die Nachricht nach Rom kommt, dafs die beiden in Afrika wider Maximinus aufgestellten Gordiane ermordet seien, zugleich mit Pupienus vom Senat zum Augustus ernannt; am Ausgang Juli machen ihrer Herrschaft bereits die Soldaten ein Ende, bei der Feier der ludi Capitolini. Bronzemünze (Abb. 978, nach Annuaire de la societé de numism. et d'archéol. III Taf. 12 N. 46).

M. Clodius Pupienus Maximus, Kollege des Balbinus und mit ihm gleichzeitig gestürzt. Bronzemünze (Abb. 979, nach Cohen IV n. 32 pl. V). [W]

Medeia. Die Tochter des Aietes, welche dem Jason zur Gewinnung des goldnen Vlieses in Kolchis verhilft, erscheint in der klassischen Poesie und in den Kunstdarstellungen der Griechen durchaus als die Zauberin, als das dämonisch-leidenschaftliche Weib, als Tragödienheldin. Über ihren Anteil an dem Drachenkampfe ist oben S. 122 f. einiges bemerkt worden; über die Aufkochung des Bockes s. Art. »Pelias«; hier handelt es sich um das Abenteuer in Korinth, welches vorzugsweise die Tragiker beschäftigt hat und als einer der wirksamsten Stoffe noch immer Bearbeiter findet. In des Euripides bekannter Dichtung wird Jason ihrer überdrüssig und will sich mit der dortigen Königstochter Kreusa (oder Glauke) vermählen; das beleidigte Weib rächt sich an dem Ungetreuen, indem sie ihre eignen Kinder mordet, die Nebenbuhlerin durch ein vergiftetes Gewand tötet und auf einem mit Drachen bespannten Wagen durch die Lüfte davonfährt.

Unter den älteren Bildwerken, welche unter der Einwirkung dieser klassischen Tragödie entstanden sind, nimmt unbedingt den ersten Rang ein die von Millin zuerst 1816 herausgegebene grofse Prachtvase, welche in einem Grabe des apulischen Canusium

(Canossa) gefunden wurde zusammen mit zwei andern berühmten Gefäfsen, deren eines die Darstellung der Unterwelt (s. den Art.), das andre den Tod des Lykurgos zeigt. Die Amphora, jetzt in München (N. 810), hat eine ganze Höhe von 39 Zoll, bei einem gröfsten Durchmesser von 20,7 Zoll. Am Halse über dem hier nach Arch. Ztg. 1847 Taf. III wiedergegebe- nen Hauptgemälde (Abb. 980) ist eine bewegte Amazonenschlacht dargestellt. Die Kehrseite zeigt Leidtragende um ein Grabmal (Heroon) versammelt zur Darbringung von Totenopfern; darüber am Halse Dionysos zwischen einem Satyr und einer Mainade. Die Mitte unsres Hauptbildes nimmt (wir folgen der Beschreibung Jahns, Arch. Ztg. 1847 S. 34) ein stattliches, auf sechs ionischen Säulen ruhendes tempelartiges Gebäude mit Akroterien und Giebeldach ein, dessen innere Decke mit Kassetten und herabhängenden Schilden geziert ist. Die Inschrift Κρεοντεια scheint die »Kreonsburg« zu bezeichnen. (Nach andern die namenlose Kreonstochter.) Im Innern ist auf einem hohen Thronsessel die Tochter Kreons durch die Wirkung des Giftes sterbend zusammengesunken; ihr linker Arm hängt schlaff herab, der rechte fafst nach dem Haupte (Eur. Med. 1168). Von der rechten Seite eilt der Unglücklichen ein Jüngling zu Hilfe und fafst den verhängnisvollen Kopfschmuck, um ihn abzunehmen; er heifst hier Hippotes, nach Diod. IV, 55 ihr Bruder. Die hinter ihm sich entfernende Frau, welche den Schleier überzieht, wird meist für ihre Amme gehalten, die auch auf Sarkophagen zugegen ist. Zur Linken der Sterbenden steht ihr greiser Vater Kreon, mit der auf späteren



980 Medea in der Tragödie.

Vasenbildern üblichen theatralischen Herrschertracht bekleidet, einem langen gestickten Untergewande mit Kreuzbändern über der Brust, einem weiten Mantel und Schuhen. Das adlerbekrönte Scepter ist ihm aus der Hand entfallen, welche er verzweiflungsvoll an sein Hinterhaupt legt. Sein Blick ist auf eine Frau gerichtet, die in Angst und Hast auf den Palast zueilt; sie streckt den linken Arm aus und fafst mit der Rechten ebenfalls nach ihrem Haupte. Ihr beigeschriebener Name Merope kommt in der korinthischen Sage der Gemahlin sowohl des Sisyphos wie des Polybos zu (Apollod. I, 9, 3; Soph. Oed. R. 771); hier ist sicher die Mutter der Unglücksbraut anzunehmen. Neben ihr kommt rasch ein Mann herbei, den seine Tracht, ein kurzer Mantel über einem kurzen Armelchiton und Stiefeln, sowie der krumme Stab, den er trägt, als Pädagogen bezeichnen (vgl. Art. »Archemoros« Abb. 120); ein junges Mädchen, das sich umblickend fortgeht, scheint auch ihn mit fortziehen zu wollen. An den Stufen des Palastes deuten noch ein offenes Kästchen und ein umgestürztes dreifüfsiges Becken auf die so gräfslich unterbrochene Schmückung der Braut. — In der unteren Reihe sehen wir Medeia in reicher phrygischer Tracht (wie auf mehreren Vasen, auf Skulpturen ist sie immer hellenisch gekleidet), wie sie mit dem gezückten Schwert einen ihrer Söhne ereilt hat, der auf den Altar gesprungen ist, von wo sie ihn an den Haaren herunterreifst. Hinter ihr eilt ein junger Mann mit Hut, Chlamys und zwei Speeren, der sich besorgt nach ihr umsieht, mit dem zweiten schon fliehenden Sohne davon. Nach der Darstellung dieser Gruppe ist kaum zu bezweifeln, dafs dieser Sohn in der That den Nachstellungen entgangen sei, wie Diod. IV, 54 auch berichtet. (Auf einer andren Vase ist diese Rolle dem Pädagogen zugeteilt.) Von der andren Seite eilt Jason, in der Rechten die Lanze, in der Linken das Schwert, herbei, zu spät, um noch Hilfe zu bringen. Er ist hier, als Vater jener Söhne, gegen die Gewohnheit bärtig und in reifem Alter dargestellt; ein Jüngling mit sprechender Geberde über die erschaute Greuelthat der Medeia begleitet ihn. Hinter ihm, aber auf erhöhtem Standpunkte (wie es scheint auf einem Felsen) steht ein bärtiger Mann in Herrschertracht mit phrygischer Mütze und Scepter im Arm (vgl. die persischen Kostüme der Dareiosvase S. 408 Abb. 449 auf Taf. VI), der die rechte Hand wie zur Rede ausstreckt. Die Inschrift ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΟΥ belehrt uns, dafs hier das Schattenbild des von Medeia verratenen Vaters Aietes auftritt (wie das des Dareios in Aischylos' Persern), um den auf der unnatürlichen Tochter lastenden Fluch anzudeuten, der sich hier vollzieht. Denn nach Analogie andrer apulischer Vasenbilder ist anzunehmen, dafs diese Komposition einer der vielen auf Medeia bezüglichen Tragödien entlehnt sei (Welcker, Gr. Trag. 1493). Eine Theaterscene scheint auch zu der merkwürdigen Mittelfigur Anlafs gegeben zu haben, welche den mit zwei Drachen bespannten Wagen einnimmt, Fackeln in den Händen, zwei Schlangen in den Haaren führt und durch Beischrift ΟΙΣΤΡΟΣ (Raserei) genannt wird. Die Personifikation dieses Dämons wird neben Lyssa (Eur. Herc. fur. 822) von Pollux IV, 142 unter den ἔκσκευα πρόςωπα, den Nebenpersonen, aufgeführt. In der obersten Reihe neben dem Palaste erblicken wir zu jeder Seite noch zwei Figuren, die, obwohl von unzweifelhafter Deutung, mit dem Hauptgegenstande einen loseren Zusammenhang haben: links Athena (ohne Aigis) und Herakles, rechts die Dioskuren (durch Sterne bezeichnet) mit gymnastischen Geräten (στλεγγίς und λήκυθος), deren Beziehung zur Argonautenfahrt jedoch bekannt ist. Ob sie in der zu grunde gelegten Dichtung zu der Hauptscene in Beziehung standen, mufs dahin gestellt bleiben; dafs die beide Seiten abschliefsenden, auf korinthische Säulen gestellten Dreifüfse die Andeutung des dramatischen Spieles oder gar des darin gewonnenen Siegespreises enthalten sollen, wie Jahn will, ist wohl mehr als unsicher; vielmehr scheint ihr öfteres Vorkommen bei solchen Götterscenen auf Prachtvasen den Tempelbezirk als Wohnsitz der Götter in idealer Weise anzudeuten.

Neben der äufserlichen Beschreibung aber mag auf die feine Entwickelung dieser Darstellung durch Robert (Bild und Lied S. 37 ff.) hingewiesen werden, welcher bei Anerkennung der euripideischen Tragödie als Grundlage, die freie Schöpferthätigkeit des Künstlers in den einzelnen Motiven hervorhebt. Die Rache an Kreusa wird in der Mitte, die Rache an Jason in der Unterreihe dargestellt. Bei der Schreckensscene der sterbenden Braut verlangt der Beschauer teilnehmende Zuschauer; daher werden gegen Euripides (in der Botenerzählung) Mutter und Bruder hinzugezogen. Die Dienerin ist im Begriff fortzueilen, um Jason zu rufen. Da ferner die Anwesenheit des Schlangenwagens für den Künstler das Hauptmittel ist, Medeens Flucht vorzustellen, so mufs er schon jetzt da sein, mit der blinden »Wut« als Lenkerin. Der alte Pädagog war unfähig, die bedrohten Kinder zu schützen; er eilt in den Palast, um Hilfe zu holen, und der zurückgelassene Trabant vermag nur einen der Knaben zu retten; Jason selbst, von dem andern Leibwächter herbeigerufen, kommt zu spät. Das Schattenbild des Aietes aber, eine freie Erfindung des Malers, steigt auf, um die Wirkung seines Fluches zu schauen (Andeutung davon in Eur. Med. 31—33). Den oberen Raum der Göttersitze (nach stehendem Gebrauche dieser Prachtvasen) nehmen ebenfalls freie Zuthaten des Künstlers ein: Athena als Schützerin der Argonauten, dann Herakles und die Dioskuren als vergötterte Teilnehmer des Zuges. — Über andre Vasenbilder s. Arch. Ztg. 1867 S. 58 ff.

Einen Weltruf genofs im Altertum das Gemälde des Timomachos, welches die auf den Kindermord sinnende Medeia vorstellte. Das Bild befand sich zu Ciceros Zeit in Kyzikos (Cic. Verr. IV, 60, 135) und wurde von Caesar mit dem rasenden Aias desselben Künstlers zusammen für 80 Talente (etwa 360 000 Mark) angekauft und nach Rom gebracht. Aus den Erwähnungen bei Ovid. Trist. II, 525; Lucian. dom. 31 und in vielen Epigrammen läfst sich nur entnehmen, dafs Medea zögernd dargestellt war; auch ist nicht zu zweifeln an der Gegenwart der Knaben (Lucil. Aetn. 594: *sub truce nunc parvi ludentes Colchide nati*); s. auch Lessing, Laokoon c. 3, wozu Blümner in seiner Ausgabe S. 522 f. die Litteratur anführt. Von der Auffassung des Künstlers im allgemeinen gewähren uns zwei pompejanische Wandgemälde eine Vorstellung, deren eins oben S 142 Abb. 155 gegeben ist. Helbig bemerkt, dafs die sehr fein individualisierten Figuren der Knaben mehr von dem Originale behalten zu haben scheinen, als Medeia, welche zwar trefflich gedacht, jedoch in der Ausführung etwas abgeflacht ist. Das andre Bild (s. oben Abb. 948), welches die Mutter allein zeigt, hat dagegen den Ausdruck des höchsten tragischen Pathos im Gesichte. Besonders der glühende Ausdruck der tiefliegenden Augen stimmt mit Anspielungen auf das Kunstwerk des Timomachus, z. B. bei Ovid: *inque oculis facinus barbara mater habet.* Aber auch spätere Künstler versuchten sich an dem dankbaren Gegenstande, den sie durch unnatürliche Steigerung des Pathos verdarben (s. Annal. 1869 S. 45 bis 65). Eine statuarische Gruppe aus grauem Sandstein in Arles, wo sich die Knäblein unterm Kleide der Mutter verkriechen wollen, grob gearbeitet, Millin, G. M. 102, 427; Arch. Ztg. 1876 Taf. 8, 2; ferner ein Sarkophagrelief in Marseille Annal. 1869 tav. D; eine Gemme bei Wieseler I, 420.

Von der theatralischen Vorstellung des Euripides gewinnen wir eine Idee durch eine unter »Theatervorstellungen« vorkommende Abbildung.

Am ergiebigsten ist für zusammenfassende Darstellungen der Medeafabel die späteste Kunstgattung, die der römischen Sarkophage. Durch eine Sammlung und Vergleichung dieser als Kunstwerke wenig wertvollen Skulpturen und ihrer Bruchstücke haben Jahn, Arch. Ztg. 1866 S. 233 ff. und Dilthey, Annal. 1869 p. 1 bis 69 den zu grunde liegenden Cyklus von Scenen festgestellt und aufserdem die Wahrnehmung gemacht, dafs der Originalbildner



981 Jason bändigt die Stiere; raubt das goldne Vlies. (Zu Seite 906.)

in Einzelheiten weniger von Euripides als von der Medea Seneca abhängig gewesen ist.

Die ersten beiden Scenen finden wir am besten auf einem aus Neapel stammenden Relief der Wiener Sammlung (Abb. 981, nach Arch. Ztg. 1866 Taf. 215, 2), an dem nur der untere Teil nebst einigen Kleinigkeiten ergänzt ist. 1. Die Bändigung der feuerschnaubenden Stiere vor Aietes bildet hier auf der linken Seite eine schön bewegte plastische Gruppe, die der Beschreibung bei Apollon. Rhod. 3, 1306 ff. entspricht: Jason hält jedes der beiden wütenden Tiere an einem Horne gepackt und das eine schon zu Boden gezwängt, während das andre sich noch hoch aufbäumt. Auf Repliken ist auch der Pflug sichtbar, an welchen die Stiere geschirrt werden sollen. Links wohnen zwei Argonauten mit übereinandergeschlagenen Füfsen ruhig dastehend dem Schauspiel bei, der eine auf seine Lanze gestützt, der andre mit der Geberde des Fernschauers (als ob er seinen Augen kaum traute; s. oben S. 589). Auf der rechten Seite aber thront König Aietes mit Schwert und Scepter (Ovid. Met. 7, 103: *sceptroque insignis eburno*), bekleidet mit Chiton, Mantel und Hosen als Barbarenkönig. Neben ihm ein Kolcher mit phrygischer Mütze, auf andren Repliken aber Medeia, die ja dem Jason Wunderkraft verliehen hat.

2. Die Erbeutung des goldnen Vlieses ist vermittelst der Künste derselben Zauberin ein Leichtes. Obgleich Jason ganz auf römische Art gerüstet mit Helm, Schild und Harnisch über seiner Chlamys angerückt ist, kann er doch ungefährdet das Widderfell von dem Baume herabnehmen, wobei er das rechte Knie auf einen Felsblock stützt; denn der um den Baum geringelte Drache hat schon vom Zauber gelähmt Kopf und Oberleib schlaff herabsinken lassen (Val. Flacc. VIII, 88: *iamque altae cecidere iubae nutatque coactum iam caput atque ingens extra sua vellera cervix*). Hinter dem Baume steht Medea in langem Chiton und mit bogenförmig über ihrem Haupte wallenden Mantel. Was sie in der linken Hand hält, ist nicht erkennbar; auf einer Replik sieht man einen runden Gegenstand (Giftkuchen?), auf einer andren steht unten am Baume ein Becken, aus dem Flammen (und giftige Dämpfe?) aufschlagen.

3. Die Vermählung Jasons mit Kreusa ist auf drei Sarkophagen ganz wie eine römische Eheschliefsung behandelt: wir finden die Handreichung des Brautpaares, zwischen dem Juno pronuba steht, die Verschleierung der Braut und ihre Amme, aber auch wieder einen Eros; oder der Bräutigam giefst aus einer Schale in die Opferflamme des Altars und daneben steht der römische Opferknabe (*camillus*; s. Art. »Opfer«). Dafs aber hier nicht etwa Medea als Braut zu denken sei, geht aus einem dieser Reliefs hervor, wo Medea selbst mit ihren beiden Kindern erscheint, um Einsprache zu thun und den treulosen Gatten an seine Pflicht zu mahnen; allerdings eine Episode, welche ohne Vorgang der Dichtung von dem Künstler erfunden ist. Die Veranschaulichung der folgenden, eigentlich tragischen Momente bieten ziemlich genau übereinstimmend sieben Sarkophage, unter denen wir den im Louvre befindlichen der guten Erhaltung halber in Abb. 982, nach Bouillon III basrel. 18, 2 wiedergeben. Auf der linken Seite:

4. Die Kinder Medeens, der Kreusa die verhängnisvollen Hochzeitsgeschenke bringend. Im Brautgemache selbst, welches hier nur durch die Thürpfosten bezeichnet ist, auf Repliken aber auch durch Vorhang und Schmückung mit Blumengewinden, wie es die Sitte heischte, sitzt auf einem Sessel mit Fufsbank Kreusa im Chiton, der von der linken Schulter herabgeglitten ist, den Mantel um die Beine geschlagen und schleierartig über den Kopf gezogen. Ihre verschämte Haltung ist typisch und erinnert an die Braut der aldobrandinischen Hochzeit (s. oben Abb. 946); nach andern drückt sie Abneigung und Unwillen über das Erscheinen der Kinder aus, wie bei Eur. Med. 1148 angedeutet wird: λευκὴν ἀπέστρεψ' ἔμπαλιν παρηίδα παίδων μυσαχθεῖσ' εἰςόδους. Neben ihr steht, durch die alten Züge des Gesichts, den halbentblöfsten Busen und das Kopftuch charakterisiert (vgl. oben Abb. 67), die Amme, welche der jungen Frau zuredet, die herannahenden Kleinen gütig zu empfangen. Von diesen trägt der vordere ein perlengeschmücktes Gewand, der andre einen Kranz oder Geschmeide (πέπλος τε λεπτὸς καὶ πλόκος χρυσήλατος Eur. Med. 786). Hinter ihnen am Ende der Platte steht, nur am Unterkörper mit dem Mantel behängt und auf einen Pfeiler mit der Linken sich aufstützend, Jason, der den Knaben mit Teilnahme folgt und auch bei Eur. Med. 1149 ff. der Braut zuredet, die Geschenke anzunehmen. Auf einer Replik hält er die Lanze und hat einen Schild neben sich stehen; auf unsrem Exemplare aber versteckt er in der auf die Hüfte gestützten rechten Hand einen Apfel, der (falls nicht etwa auf moderner Ergänzung beruhend) ganz passend als Liebessymbol gedeutet werden kann und speziell die Hochzeit angeht (s. oben S. 19). Zu solcher Beziehung stimmt vortrefflich die vor Jason stehende, ebenfalls mit weitem Mantel bekleidete Jünglingsgestalt. »Sie trägt einen dicken Kranz im Haar und in den gekreuzten Händen zwei Mohnstengel und eine [auf unserm Exemplare fehlende] Fackel; ihre Haltung ist lässig, das Haupt gesenkt, die Augen halb geschlossen, der Ausdruck träumerisch. Mit Recht hat man in derselben eine allegorische Figur, bald den Hochzeitsgott Hymenaios [s. Art.], bald den Todesgott erkannt; es ist vielmehr, wie Feuerbach bemerkt, eine Verschmelzung beider. Hymenaios, der gekommen ist, das Hochzeitsfest zu begehen, senkt die Fackel, da

die verderblichen Geschenke ins Brautgemach gebracht werden, und wird zum Todesgott. Diese Darstellung, ähnlichen poetischen und rhetorischen Gedanken ganz entsprechend, lag auch der bildenden Kunst um so näher, da Eros mit der gesenkten Fackel als Repräsentant des Todes üblich geworden war« (Jahn). Über Eros als Todesgott s. oben S. 504. Jahn führt an Bion. epithal. Adon. 89: ἔσβεσε λαμπάδα πᾶσαν ἐπὶ φλιαῖς Ὑμέναιος καὶ στέφος ἐξεκέδασσε γαμήλιον; Anth. Pal. IX, 245: δυςμοίρων θαλάμων ἐπὶ παστάσιν οὐχ Ὑμέναιος, ἀλλ' Ἀΐδης ἔστη πικρογάμου Πετάλης; Anth. Pal. VII, 186; Heliodor. II, 29.

5. Kreusa stirbt in Gegenwart ihres Vaters. Die mit dorischem Chiton und wallendem Überwurfe bekleidete Braut hat sich soeben in dem durch den Vorhang (παραπέτασμα) bezeichneten Brautgemache niederlegen wollen, der untere Teil der erhöhten Lagerstatt ist mehr oder weniger angedeutet — auf einem Bilde sogar mit der Reliefdarstellung von Jasons Stierbändigung verziert —, als sie von dem höllischen Brande des vergifteten Gewandes ergriffen wird und jäh emporschnellt. Wie die Figur der Mainade des Skopas (vgl. oben S. 848 Abb. 930), deren prachtvolle Bewegung dem Künstler wohl vorschwebte, reckt sie die Arme hoch empor (der linke ist abgebrochen) und wirft dabei verzweifelt im furchtbaren Schmerze das Haupt zurück, dessen gelöstes Haar (in einer Replik noch mit der Krone geschmückt) hintüberwallt; zugleich sinkt das rechte Knie nieder, während das linke noch auf dem Bette seinen Halt findet. Auf mehreren Repliken schlägt die helle Flamme hoch über ihrem Haupte empor, wie es auch Eur. Med. 1190 ff. geschildert wird. Das Jammergeschrei der Unglücklichen hat



982 Kreusa und Medea. (Zu Seite 906.)

den greisen Vater herbeigezogen, welcher nahe hinter sie getreten ist und den Fufs auf die Erhöhung des Lagers setzt, aber nur durch die Geberde der linken weit vorgestreckten Hand seinen Wunsch zu helfen und durch die in das Haar greifende Rechte seine Verzweiflung kundzugeben vermag. Der dicht hinter seinem Rücken nur mit dem Kopfe sichtbare bärtige Mann mufs, nach der Lanzenspitze zu urteilen, von dem Künstler als ein Leibwächter des Königs gefafst sein; doch ist zu bemerken, dafs derselbe auf einigen Repliken anders erscheint oder fehlt. Über die Bedeutung der jugendlichen Gestalt hinter dem Könige, welche in der Chlamys und gesenkten Hauptes in der Seitenansicht dasteht, sowie über eine andre hier fehlende gehen die Ansichten auseinander; ein Bruder der Braut oder Jason selbst dürfte nicht so ruhig dastehen; vielleicht ist eine durch Abkürzung unkenntlich gewordene, besondere Scene anzunehmen. (Dafs der Künstler nach der rationalistischen Erklärung bei Plin. N. H. II, 235 angenommen habe, Medea habe ihre Geschenke, Kleid und Kranz, mit Naphta oder Petroleum getränkt und dieses sei beim Hochzeitsopfer durch die Flamme am Altar entzündet worden, wie Dilthey a. a. O. S. 41 ff. ausführt, ist wenig wahrscheinlich.)

6. Medea kämpft mit dem Entschlufs, ihre Kinder zu töten. In gegürtetem Chiton und übergehängtem Mantel, allerdings mit entblöfster linker Brust und gesenkten Hauptes mit aufgelöstem Haare steht sie da, jedoch ohne eine Spur von leidenschaftlichem Gesichtsausdruck (aus Unvermögen oder Nachlässigkeit des Arbeiters); dafs die Hände das Schwert hielten, vielleicht aus der Scheide zogen, läfst nur eine Replik sicher erscheinen, während auf den andren die Arme abgebrochen sind. Darnach würde hier ein weiter vorgeschrittener Moment dargestellt sein, als auf den Gemälden (s. oben S. 905), vielleicht die Erfindung eines späteren Künstlers. Die Knaben spielen vor der Mutter in unbefangener Heiterkeit; der vordere hält (auf dem Exemplare bei Millin, G. M. 108, 426) einen Ball, den ihm der Bruder zu entreifsen sucht, wobei jener über eine Art von Walze oder Säulentrommel wegspringt, welche mehrfach auf Wandgemälden auch als Sitz dient, bis jetzt aber unerklärt ist (vgl. z. B. Overbeck, Her. Gal. zu Taf. 33, 16).

7. Zum Schlufs besteigt Medea den Drachenwagen mit den Leichen ihrer Kinder. Die schwungvolle Komposition lehnt sich im ganzen genau an die suchende Demeter beim Koraraube (vgl. oben S. 419 ff. mit Abb. 459 b. 460. 461). Auf einigen Exemplaren hat auch Medea die rechte Brust entblöfst und richtet den Blick aufwärts; ebenso stimmt das flatternde Gewand, die ausgestreckte Hand, mit welcher sie die Zügel lenkt, die Haltung des Körpers, nebst einem auf den Wagen gesetzten Fufse. Auf der linken Schulter trägt sie die Leiche des einen Knaben; den andern sieht man (nicht hier) auf dem Wagen liegen. Die schuppigen, geflügelten Schlangen haben sich zusammengerollt, um sich in die Luft zu erheben; dies wird namentlich in einer Replik auch durch die darunter liegende Figur der Erdgöttin ausgedrückt.

Über Medeia vgl. aufserdem Art. »Theseus«. [Bm]

Medusa. Das Bild der Gorgone Medusa, welches auch seine mythologische Bedeutung sein mag (die neueren haben abwechselnd auf Sonne, Mond, Gewitterwolke und Meereswellen die Diagnose gestellt), war schon in uralter Zeit für die griechische Kunst eine Schreckgestalt in grellster Form. So müssen wir uns das in Stein gehauene Haupt in Argos bei Pausanias II, 20, 5 denken, welches er ebenso wie die Burgmauern von Mykenai den Kyklopen zuschreibt. Auch Homer, der das Medusenhaupt ein grauses Ungeheuer der Unterwelt (λ 634) und pausbäckig (βλοσυρῶπις Λ 36) nennt, mufs das Gespenst (μορμολύκειον) plastisch gekannt haben (vgl. Helbig, Homer. Epos S. 286 ff.). Bei Hes. Scut. 235 wird der wilde Blick und das Zähnegerassel hervorgehoben. Apollodor schildert sie II, 4, 2, 7: εἶχον δὲ αἱ Γοργόνες κεφαλὰς μὲν περιεσπειραμένας φολίσι δρακόντων, ὀδόντας δὲ μεγάλους ὡς συῶν, καὶ χεῖρας χαλκᾶς καὶ πτέρυγας χρυσᾶς, δι' ὧν ἐπέτοντο. — Die grofse Zahl der erhaltenen Gorgonenbilder erklärt sich aus der Verwendung derselben gegen den bösen Blick (als ἀποτρόπαιον; s. Art. »Amulette«). So war an der Südmauer der athenischen Burg ein grofses vergoldetes Medusenhaupt auf einer Aigis angebracht (Paus. I, 21, 4). Häufig waren solche Masken selbst unter den Weihgeschenken auf der Burg von Athen. Als Muster dieses ältesten Typus dürfen wir ansehen den Stirnziegel aus Thon, welchen man im Jahre 1836 im Unterbau des Parthenon fand und in Athen bewahrt (Abb. 983, nach Rofs, Archäol. Aufs. I Taf. 8). In die Augen fallend ist der übermäfsig dicke Kopf mit in die Breite gezogenem Gesicht, die fleischigen Wangen, die plattgedrückte Nase, der weitgeöffnete Mund mit ausgestreckter Zunge und Schweinshauern. (Das Grinsen, σεσηρέναι, *sanna*, ist eine Hauptsache dabei; Müller, Archäol. § 335, 9.) Die ganze Maske war bemalt: das Gesicht gelblich, die Haare bläulichschwarz, Lippen und Zunge rot, Zähne weifs, die Schlangen bläulich, die Ohrringe rot. Man vergleiche die ganz ähnliche Maske auf einem Teller aus Sparta, Mitteil. des athen. Instituts II, 317; ferner die Metope von Selinunt S. 330 Abb. 344, die Terrakotte aus Melos im Art. »Perseus«. Zahlreiche Variationen, welche den unerschöpflichen Reichtum griechischer Phantasie auch in der Erfindung des Häfslichen und Abschreckenden (denn dies suchte man mit Bewufstsein) bekunden, bieten die Abbildungen bei Levezow, Entwickelung des Gorgonenideals Berl. 1833 und die

Auswahl bei Wieseler II, 897 ff. Namentlich auch auf Münzen von Korinth, Koroneia und andern Städten war das Gorgoneion beliebt; selbst auf römischen ist es nachgewiesen. Wir geben in Abb. 984 (nach Cohen méd. consul. pl. XIV Cornelia 6) ein etwa i. J. 48 v. Chr. in Sicilien geschlagenes Exemplar, wo das Medusenhaupt im Mittelpunkte der sog. Triquetra erscheint, der drei laufenden Beine, zwischen denen Kornähren, das Produkt der Insel, hervorspriefsen. Übrigens ist schon von Anfang an bei dieser Maske von einer Abtrennung des Hauptes so wenig mehr zu spüren, dafs meistens der Hals ganz und gar mangelt; wir haben es mit einer blofsen Maske zu thun, der auch zuweilen das Haar, wie an der Theatermaske, perückenartig herumhängt. Vgl. über diesen älteren Typus Arch. Ztg. 1881 S. 282 ff.

Indessen konnte diese absichtliche Häfslichkeit dem mildernden Einflusse der steigenden Entwickelung der Kunst nicht entgehen, wenngleich die archaische Bildung, durch den Glauben der Wunderthätigkeit geheiligt, in den niederen Werkstätten ohne Zweifel noch lange fortgeführt wurde. Zwar ist das grofse vergoldete Medusenhaupt am Schilde der Athena des Phidias zufolge einer erhaltenen Nachbildung (s. oben S. 62 Abb. 65) nur ein wenig in der früheren Härte gemildert: noch bleibt auch hier die breite Fratze mit der gepletschten Nase, der heraushängenden Zunge, den dicken Haaren und dem Schlangenknoten darüber. Aber schon Pindar nennt die Medusa »schönwangig« (εὐπάρᾳος Pyth. 12, 16), und die von religiösen Skrupeln freieren Künstler, Skopas und Praxiteles, konnten es wagen, in der Richtung fortzuschreiten, dafs an Stelle der verzerrten Fratze nach und nach ein wirkliches Menschenantlitz trat, dessen Züge, anstatt durch widrige Formen und Geberden den Betrachter zu schrecken oder starr zu machen, selbst den Ausdruck der Erstarrung und des Leidens, ja des eintretenden Todes annehmen. Aus den stechenden Augen werden die im Tode erstarrten; der normal gebildete Mund ist halb geöffnet zu den letzten Atemzügen; zu den Seiten des bleichen Antlitzes aber ringeln sich entweder Schlangen, die wie Haarlocken, oder Haarlocken, die

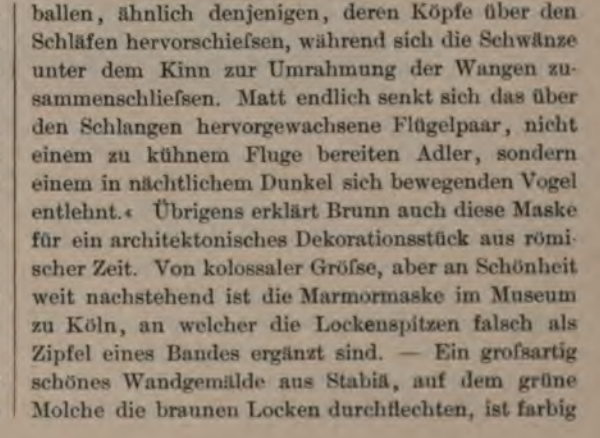


983 Ältere Medusa. (Zu Seite 908.)



984

wie Schlangen aussehen (mit Anspielung auf die Sage bei Ovid. Met. IV, 794—803). Fast regelmäfsig ersetzt ein Schlangenknoten unter dem Kinn den fehlenden Hals, und ausnahmslos sind im Haar zu den Seiten der Stirn kleine Flügel befestigt, die früher oft an den Schultern sitzen. Bewunderungswürdig ist auch hier die Mannigfaltigkeit in der Erfindung auf engem Gebiete. Man sehe Wieseler II, 907—916, besonders die letzte Nummer, eine Onyxschale in Neapel (tazza Farnese genannt), deren Echtheit freilich bezweifelt wird. Als Höhepunkt der ganzen Reihe gilt mit Recht (man kann sie mit Cic. Verr. IV, 56 *Gorgonis os pulcherrimum cinctum anguibus* nennen) die Rondaninische Marmormaske in der Münchener Glyptothek (Abb. 985 auf S. 910, nach Photographie), über welche Brunn sich äufsert: »Der Künstler hat ein Ideal derjenigen Schönheit zu bilden unternommen, welche, tadellos und vollendet in der Form, durch den Mangel jedes Gefühls und jeder Empfindung im Ausdruck erkältend, ja fast erstarrend wirkt. Nur in dem Munde, in dem die obere Reihe der Zähne sichtbar wird, ist noch eine Regung der Sinnlichkeit wahrnehmbar, doch fehlt auch hier in der starren Öffnung Geist und Gefühl. In den keineswegs sterbenden, sondern weit geöffneten Augen vermissen wir jedweden Ausdruck von Seele und Wärme des Lebens. Die schön gewundenen Massen des Haares scheinen sich zu Schlangen zusammenzuballen, ähnlich denjenigen, deren Köpfe über den Schläfen hervorschiefsen, während sich die Schwänze unter dem Kinn zur Umrahmung der Wangen zusammenschliefsen. Matt endlich senkt sich das über den Schlangen hervorgewachsene Flügelpaar, nicht einem zu kühnem Fluge bereiten Adler, sondern einem in nächtlichem Dunkel sich bewegenden Vogel entlehnt.« Übrigens erklärt Brunn auch diese Maske für ein architektonisches Dekorationsstück aus römischer Zeit. Von kolossaler Gröfse, aber an Schönheit weit nachstehend ist die Marmormaske im Museum zu Köln, an welcher die Lockenspitzen falsch als Zipfel eines Bandes ergänzt sind. — Ein grofsartig schönes Wandgemälde aus Stabiä, auf dem grüne Molche die braunen Locken durchflechten, ist farbig



abgebildet bei Ternite, Abteil. II Heft 2 Taf. 9. 10 und nebst mehreren andren aus Pompeji erläutert von Welcker, Alte Denkm. IV, 67—73, welcher die in der Malerei begründeten Besonderheiten hervorhebt. »Im Charakter unterscheiden sich die Medusen von Pompeji durch den entschiedenen Ausdruck des Zornes, welchen die Skulptur und die Glyphik niemals gewagt und versucht hat. Die Nase ist aufgeblasen, die Augen rollen, auf der Stirne und in allen Zügen lagert ein in Heftigkeit ausbrechender Verdrufs.«

Erst vor kurzem ist man auf eine Fortbildung des Gorgonenideals aufmerksam geworden, die den letzten Schritt auf dem betretenen Wege bezeichnet: das Hochrelief in Medaillonform in Villa Ludovisi (Abb. 986, nach der Photographie in Annal. Inst. 1871 tav. S). Ganz eigentümlich ist hier zunächst die Profilstellung, welche nur noch auf verdächtigen Gemmen, und die Geschlossenheit der Augen, welche ebenfalls selten vorkommt. Die Schlangen sind gänzlich verschwunden. Von der alten Form sind ganz allein beibehalten die fast unproportioniert breiten Wangen in dem übrigens vollständig edlen Jungfrauengesichte, neben welchem aber wiederum der starke Hinterkopf und der grofse Schädel auffällt. Die aufgeworfenen Lippen des zu den letzten Atemzügen sich öffnenden Mundes drücken Stolz und Trotz aus. Dafs wir es mit einer sterbend Daliegenden zu thun haben, zeigt sich neben dem übrigen besonders in dem reichen Haarwuchs, welcher zwar mit phantastischer Willkür geordnet scheint, jedoch durchaus nicht unnatürlich gebildet ist, sondern in seiner Verwirrung die Anfeuchtung durch den Todesschweifs unverkennbar ausdrückt. Dilthey, der a. a. O. S. 212 bis 238 das Kunstwerk analysiert, weist auf den auch hierin deutlich hervortretenden malerischen Charakter des Reliefs hin, welches oben stärker vom Hintergrunde sich abhebt, als unten; und zugleich zur vollen Wirkung eine Beleuchtung verlangt, die von der Spitze des Hinterkopfs ausgeht (wie eben in unsrer Abbildung). Man erinnert sich dabei, dafs Timomachos eine vorzügliche Medusa malte (Plin. 35, 136: *praecipue tamen ars ei favisse in Gorgone visa est.* Conze sagt: »Dieser Kopf steht mit seiner wie ein Sirenengesang unheimlich unwiderstehlichen Wirkung, in der Abscheu durch Mitleid sich reinigt, am Ende der Entwickelungsgeschichte des antiken Medusenbildes, freilich als eine ziemlich vereinzelte Leistung.« Vgl. im ganzen Brunn in Verhandl. der Philol. Vers. Dessau 1884 (hier nicht mehr benutzt). [Bm]



985 Medusa Rondanini in München. (Zu Seite 909.)

Meergötter. Die kolossale Hermenbüste, welche wir in Abb. 987 (S. 913), nach Photographie geben, befindet sich in der Rotunde des Vatican, wurde aber

an der Küste des Golfes von Neapel, in der Gegend von Pozzuoli und Bajae gefunden. Das Wesen einer Meergottheit oder vielmehr die Personifikation des Elementes selber hat hier in grofsartiger Weise eigentümlichen plastischen Ausdruck gefunden. Das reichwallende Haar ist vom Wasser triefend nicht zur Kräuselung gelangt, sondern legt sich in dünne und lange Löckchen gelöst an den Körper. Dem breiten, mehr aufgedunsenen als kräftigen Antlitz geben die grofsen weitgeöffneten Augen und der offenstehende Mund einen medusenhaften Ausdruck von Unbeweglichkeit und Starrheit, der auf seelische Kälte, ja fast Gefühllosigkeit schliefsen läfst und durch die breite, etwas abgeplattete Nase mit aufgespannten Nüstern noch verstärkt wird. Die Fischnatur des gewaltigen Wesens zeigt sich äufserlich auch in dem die Gesichtshaut und den Hals bis zur Brust bedeckenden Überzuge von Fischschuppen, deren zackige Enden über den Augenbrauen und beim Bartansatze absichtlich stark hervortreten. Den in dem langen schlaffen Barte spielenden Delphinen entsprechen am oberen Teile des Kopfhaares hervortretende starke Ansätze von Stierhörnern, welche wie beim Acheloos und andren Flufsgöttern (s. die Art.) die unwiderstehliche Kraft und Wildheit des Elementes anzeigen. Seitwärts aber ist das reich wuchernde Haupthaar mit Weinblättern und reifenden Trauben durchflochten, die unwillkürlich an die rebenreichen Ufer Campaniens erinnern, wo die Büste aufgestellt war. Unten am Bruststück spielen die Wellen.



986 Medusa Ludovisi. (Zu Seite 910.)

Man hat verschiedene Namen vorgeschlagen: Okeanos, Nereus, Portumnus, Flufsgott, Triton und

Glaukos. Sicher ist nur, daſs wir einen Meerdämon vor uns haben, der sowohl der körperlichen Bildung wie dem Seelenausdruck nach die Mitte hält zwischen den halbtierischen Gestalten der Tritonen und dem hoch vergeistigten Gottesbilde des Poseidon. Die das Gesicht und den Hals überziehenden Fischschuppen (andre sehen darin zackige Seepflanzen oder Schilf) kommen auch sonst vor, wie zuweilen Blätter von Epheu oder Weinlaub mit dem Barte des Dionysos verwachsen sind. Eine ähnliche Maske mit starrem Medusenblick und mit Schuppen im Gesicht, aus dessen Haar seitwärts und oben Köpfe von Seeungeheuern hervorschauen, unten von zusammengeknoteten Schlangen umschlossen, in dekorativer Verwendung Mus. Borb. V, 43. Unsicher ist die spezielle Benennung auch bei dem kolossalen Kopfe eines karthagischen Mosaiks, abgeb. Mon. Inst, V, 38, dessen gewaltiger Bart in steifer Regelmäſsigkeit (aber für diese Kunstgattung höchst angemessen) aus fischflossenähnlichen gezackten und schöngeschweiften Seetangblättern gebildet ist. Überhaupt ist die Unterscheidung der einzelnen Meerdämonen bis jetzt wenig vorgeschritten und wohl anzunehmen, daſs die Künstler ihre Bildungen selten auf mythologische Spezialitäten gründeten. — Als Okeanos faſst man mit Wahrscheinlichkeit mehrere Köpfe in der Mitte von Sarkophagen, zu deren Seiten Nereiden auf Seetieren in den Wellen sich schaukeln; aus dem Blattgebilde des Haupt- und Barthaares ragen hier zuweilen unten Fischköpfe, oben Krebsscheren hervor; Benndorf, Lateran N. 501; Clarac pl. 207, 198; Krebsscheren an bärtigen Masken desselben Sächs. Ber. 1851 Taf. IV E und Wieseler, Alte Denkm. II, 190 unter dem Bilde der aufgehenden Selene. Sonst wird eine Statue der Thetis mit Krebsscheren in den Haaren in Konstantinopel erwähnt (καρκίνοις τὴν κεφαλὴν διαστεφής Aristid. II, 704 Dind.).

Hingelagerte Statuen des Okeanos (bei Clarac pl. 745; 749 B) unterscheiden sich von eben solchen Fluſsgöttern wesentlich nur durch das Attribut der Seeungeheuer und das verschleierte Hinterhaupt; oder auch nur durch die fehlende Urne oder durch groſse Seemuscheln. [Bm]

Melampus und die Proitiden. König Proitos von Tirynth hatte drei Töchter, Lysippe, Iphinoe und Iphianassa. Als sie erwachsen waren, verfielen sie plötzlich in Raserei, wie Hesiod sagt, weil sie die Weihen des Dionysos verschmähten, nach Akusilaos aber, weil sie das heilige Bild der Hera verlachten. In ungeberdiger Tollheit durchtobten sie das ganze Land. Ihr Vater lieſs den berühmten Propheten und Priester Melampus, welcher die Heilung des Wahnsinns durch Reinigung und Sühnmittel erfunden hatte, aus dem neleischen Pylos holen; der versprach sie gesund zu machen für den dritten Teil des Königreiches. Als Proitos diesen Preis zu hoch fand, wurde das Übel der Tobsucht noch schlimmer und griff auch unter den andern Jungfrauen um sich. Nun rief Proitos den Melampus wieder zu sich und gewährte ihm seine Forderung. Dieser aber weigerte sich jetzt und wollte nur helfen, wenn sein Bruder Bias ebenfalls ein Drittel des Reiches bekäme. Proitos muſste endlich darein willigen. Da nahm Melampus die rüstigsten Jünglinge und verfolgte mit diesen die wahnsinnigen Mädchen im bacchischen Tanze und jagte sie aus den Bergen in die Ebene von Sikyon. Bei dieser wilden Jagd starb die älteste, Iphinoe, vor Erschöpfung; die andern beiden aber wurden im Tempel gereinigt und kamen dadurch wieder zum Verstande. Darauf gab sie Proitos dem Melampus und Bias zu Frauen.

Diese Erzählung bei Apollodor II, 2, 2 war mit einzelnen Variationen in den Namen und über Grund und Art des Wahnsinns (z. B. Vergil. Eclog. VI, 48) schon im höheren Altertum vielfach verbreitet, auch die Heilung der Mädchen an verschiedenen Heiligtümern des Peloponnes lokalisiert. Ob die echt märchenhafte Einkleidung ursprünglich die »Irren des Mondes« birgt, wie Preller, Griech. Myth. II, 57 will (wofür er auch die Mondsüchtigen, *lunatici*, hätte anführen können), muſs dahingestellt bleiben; sicher hängt aber die Heilung mit der Einführung neuer Kultushandlungen, nämlich des Sühn- und Reinigungsopfers und damit verbundener Zeremonien zusammen. Bei Paus. VIII, 18, 3 fliehen die Proitiden in eine Höhle im wildesten Gebirge des nördlichen Arkadiens, von wo Melampus sie durch geheime Opfer und Reinigungen in einen Ort Lusoi (deutsch etwa Badenweiler) führt und im Tempel der Artemis Hemeresia (d. i. der Besänftigenden; schol. Callim. Hymn. Dian. 236: διότι τὰς κόρας ἡμέρωσεν) völlig heilt.

Obwohl schon Hesiod eine Melampodie gedichtet hatte und mehrere Theaterstücke (wohl sämtlich Komödien) über den Mythus vorhanden waren, so ist doch von darauf zu deutenden Kunstwerken fast nichts bekannt. Bis vor kurzem bezog man darauf nur mit einigen Bedenken ein Neapeler Vasenbild (Wieseler, Denkm. I, 11), wo die beiden Töchter am Bilde der Artemis Lusia sitzen — eine dritte Figur wilden Ansehens hinter ihnen nennt Wieseler Lyssa, die personifizierte Raserei — und Melampus vor ihnen stehend sie bespricht; zu den Seiten Dionysos und der alte Silen. Die Richtigkeit der Deutung wird jetzt erhärtet durch ein von de Witte publiziertes Gemmenbild in der Gazette archéolog. 1879 pl. 19, 1 (darnach hier Abb. 988 auf S. 914), welches durch die Geschicklichkeit des Künstlers auf einem Raume von 16 × 15 mm sechs Personen in sehr verschiedenen Stellungen vereinigt. (Die Abbildung ist eine dreifache Vergröſserung des Originals.) Im Vordergrunde

sitzt auf einem mit Tüchern (oder etwa Widderfell?) bedeckten Altare eins der Mädchen in erschlaffter Haltung, halbentblöfst im ungeordneten Kleide (wie im Vasenbilde); dahinter bäumt sich die zweite in ekstatischer Bewegung hoch empor; die dritte liegt zwischen oder hinter beiden tot hingesunken über dem Sitze (also Iphinoe). Ernst und ruhig steht dahinter der mit dem Chiton bekleidete und mit dem reinigenden Lorbeer bekränzte bärtige Priester Melampus; er hält in der Rechten über die Mädchen ein Ferkel, das Sühnopfer, dessen Blut auf die Schuldigen herabtrieft, um sie zu reinigen; in der Linken einen Zweig, der als Sprengwedel (περιρραντήριον) dient, anscheinend auch von Lorbeer. Zur rechten



987 Meergott, Kolossalbüste in Neapel. (Zu Seite 910.)

Seite hält ein nackter Opferdiener ein Schale ohne Henkel, um den Weihwedel einzutauchen (ἀρδάνιον). Linkerseits lehnt mit gekreuzten Füfsen an einer ionischen Säule ein junges Mädchen im ärmellosen Doppelchiton, darüber einen Peplos, den sie mit dem linken Arme über den Kopf gezogen hat. Man kann hier schwerlich an Artemis denken, eher an eine Ortsnymphe (etwa die benachbarte Styx?), vielleicht an eine Priesterin. Der Gestus des Gewandüberziehens scheint für die heilige Handlung nicht ohne Bedeutung zu sein.



988 (Zu Seite 912.)

Ein über das Haupt des zu Reinigenden gehaltenes Ferkel (χοιρίδιον, δέλφαξ, ὀρθαγορίσκος) finden wir genau ebenso auf einem Bilde, das die Sühnung des Orestes (s. den Art.) in Delphi darstellt. Das Ferkelopfer zur Heilung von Krankheiten, namentlich des Wahnsinns, ist auch bei den Römern gebräuchlich; Hor. Sat. II, 3, 164 wird dem Wahnsinnigen geraten: *immolet aequis hic porcum Laribus: verum ambitiosus et audax naviget Anticyram*, wobei zu bemerken, dafs die Nieswurz *(helleborum)*, deretwegen man nach Antikyra ging, ebenfalls von Melampus zuerst angewandt sein sollte und darum auch Melampodion hiefs (Plin. XXV § 47 ff.; Dioscor. IV, 61). Und Plaut. Menaechm. II, 2, 15 ff. läfst jemandem Geld geben, damit er ein Schwein kaufen könne, um sich vom Wahnsinn kurieren zu lassen. Weiteres Art. »Orestes«. Über die erwähnte reinigende Kraft des Lorbeers und das Besprengen mit Wasser durch Lorbeerbüschel vgl. Ovid. Fast. IV, 728 *(virgaque roratas laurea misit aquas)*, V, 677 *(uda fit hinc laurus, lauro spargantur ab uda)*; Juven. II, 158; Verg. Aen. I, 329. [Bm]

Meleagros. Der Mythus von der kalydonischen Jagd und ihrem Hauptthelden Meleager mutet uns schon in der Homerischen Erzählung (I 529—599) wie ein vollständiges kleines Epos an, das Vorbild der Ilias, als eine Dichtung, bei der die ethischen und höheren poetischen Motive für die rein menschliche Handlung bestimmend auftreten und der ursprüngliche Kern eines Naturprozesses unsren Blicken vollständig verhüllt liegt. Erscheint aber schon in der epischen Fassung der Held in ganz ähnlicher Lage und Stimmung wie der grollende Achill, so wird durch die Bearbeitungen der Dramatiker die Sage mit starken Veränderungen zu einer grofsartigen Tragödie ausgestaltet, welche in Bedeutsamkeit und Wechselwirkung der bewegenden Kräfte keiner anderen nachsteht. Der für die Bildwerke in Betracht kommende Inhalt ist in möglichster Kürze dieser (Apollod. I, 8, 2). Althaia, Tochter des Thestios und Gemahlin des Königs Oineus von Kalydon, des »Weinmannes« (dem Dionysos die Rebe schenkt), gebiert den Meleager. Als dieser 7 Tage alt ist, treten die Moiren zur Mutter und verkünden, dafs, sobald das auf dem Herde liegende Holzscheit verbrannt sei, Meleager sterben müsse; worauf Althaia das Scheit aus der Flamme zieht, löscht und sorgfältig verwahrt. Meleager aber wächst zum tapfern und unverwundbaren Helden heran. Einst vergifst Oineus der Artemis zu opfern, und die Göttin sendet aus Zorn darüber einen gewaltigen Eber, der alle Weinberge verwüstet. Zur Bekämpfung des riesigen Untieres werden die Edelsten von Hellas versammelt; mit ihnen kommt auch Atalante, die »unvergleichliche« Jägerin aus Arkadien (s. Art.). Zwar die Männer weigern sich anfangs, mit einem Weibe um den Jagdpreis zu streiten, doch werden sie von Meleager, der, obwohl mit Kleopatra vermählt, in Liebe zur Atalante entbrannt ist, dazu gezwungen. Bei dem Jagen wird nun Ankaios von dem Eber tödlich verwundet; Atalante trifft das Tier zuerst mit einem Pfeile, Meleager tötet es dann vollends mit dem Speere und schenkt der Atalante das Fell als Siegespreis. Als die Brüder seiner Mutter im Zorne darüber dieses entreifsen wollen, erschlägt sie Meleager. Da wirft Althaia im höchsten Schmerze das verhängnisvolle Scheit ins Feuer und mit der Glut erlöscht auch Meleagers Leben.

Die ältere Kunst beschäftigt als ein sehr beliebter Gegenstand die Darstellung der **Jagd auf den kalydonischen Eber**. In ganz hervorragender Weise wurde dies Bild von Skopas dargestellt im vorderen Giebelfelde des Tempels der Athene Alea zu Tegea. Gegen seine Gewohnheit beschreibt Pausanias (VIII, 45, 4) das Bild etwas genauer. Etwa in der Mitte befand sich der Eber. Auf der einen Seite sah man Atalante, Meleager, Theseus, Telamon und Peleus, Polydeukes und Jolaos, dann noch die Söhne des Thestios, Brüder der Althaia. Gegenüber hatte Ankaios (ein Sohn des Lykurgos von Tegea und Lokalheros) soeben die tödliche Wunde empfangen; er hatte sein Doppelbeil sinken lassen und wurde von Epochos gestützt; neben ihm sah man Kastor und Amphiaraos; dann Hippothoos, endlich Peirithoos. (Vgl. über die Komposition Welcker, Alte Denkm.

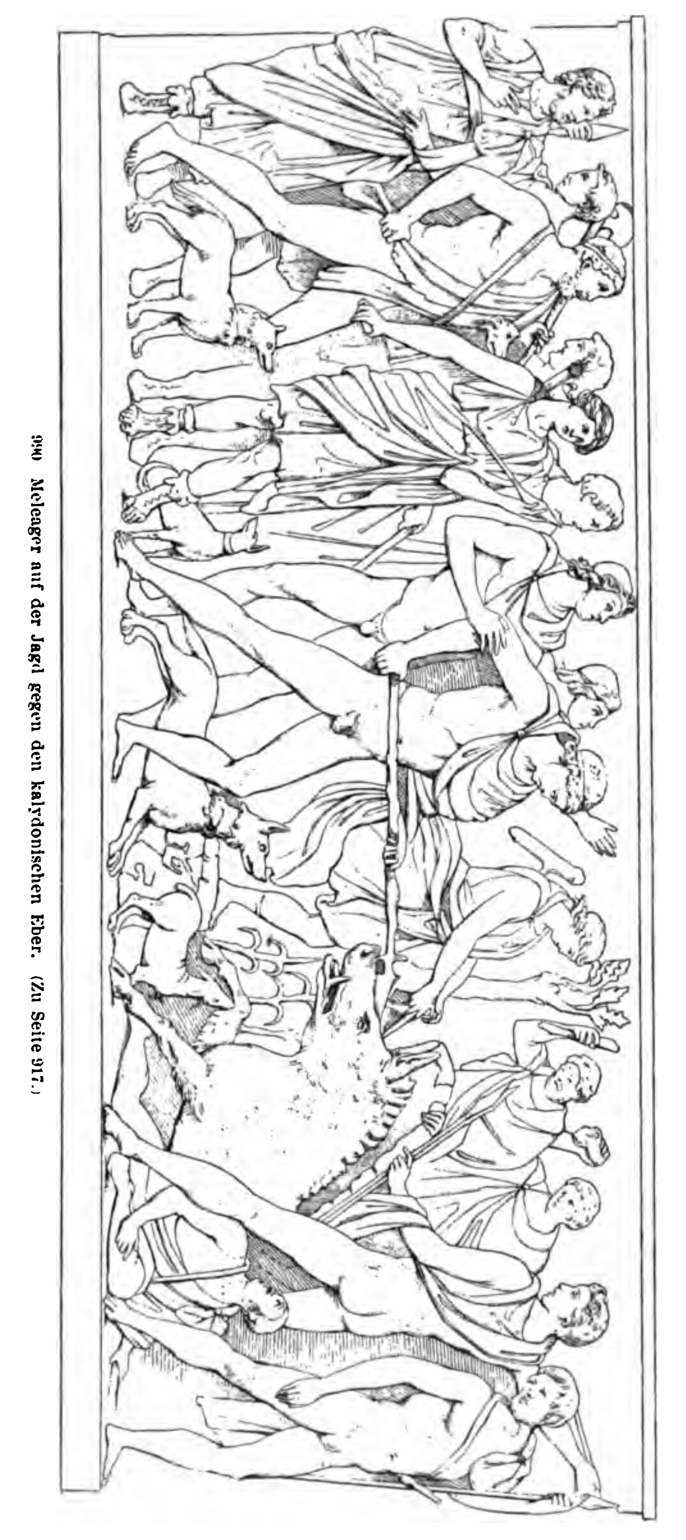
I, 199 f.; Athen., Mitteilungen VI, 392 ff., wo aufgefundene Reste dieses Giebelfeldes, insbesondere der Eberkopf, besprochen werden.) Übrig geblieben sind uns, abgesehen von einem kleinen zierlichen archaischen Thonrelief aus Melos (s. Jahn, Sächs. Berichte 1848 S. 123), nur zahlreiche Vasenbilder, welche teils mit, teils ohne Beischriften Eberjagden zeigen, deren ideale Vorlage immer in jener mythischen Begebenheit zu suchen ist. Hervorragend durch Gröfse und Figurenreichtum ist das Bild bei Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. IX. In der Mitte der braunrot gemalte Eber, welcher schon einen Hund tot niedergestreckt und den am Boden sitzenden Ankaios tödlich verwundet hat; ringsum neun Kämpfer: Atalante mit dem gespannten Bogen, Meleagros im Begriffe, seine gewaltige Lanze dem Tiere in die Weichen zu stofsen; die Dioskuren zu Rofs, andre Kämpfer mit Schwert, Keule und Lanzen in mannigfachen Stellungen, dazu noch drei grofse Molosserhunde.

Ferner ist zu nennen die archaische Schale des Glaukytes und Archikles in München N. 333, abgeb. Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 235. 236. — Endlich gibt eine Vase jüngsten Stiles aus der Cyrenaika (abgeb. Annal. 1868 tav. LM) ein höchst bewegtes Bild der Jagd, wobei die Hauptfiguren in schön geführten Linien gruppiert sind und als Besonderheit Artemis, phrygisch gekleidet, in Halbfigur über dem Ganzen schwebt.

Die vollendete attische Kunst scheint den Meleager mit Vorliebe für den Typus des schlanken und leichtbeweglichen Jägers gewählt zu haben; eine Reihe von Statuen, allerdings meist Nachbildungen römischer Zeit, zeugt davon. Unter ihnen ist die bekannteste im Belvedere des Vatican, früher überschwenglich gepriesen, abgeb. z. B. Clarac 805; Millin, G. M. 138, 410 (vgl. Braun, Ruinen S. 294 ff.). An Schönheit wird sie übertroffen durch das Berliner Exemplar, welches 1838 gefunden ist und dem jedenfalls vorauszusetzenden griechischen Original am nächsten steht. Wir geben dasselbe hier (Abb. 989) nach Mon Inst. III, 58 und nach den Erläuterungen Feuerbachs, Annal. 1843 p. 237 ff. Während die vaticanische Statue die flatternde Chlamys nach Jägerbrauch



989 Meleagerstatue in Berlin



990 Meleager auf der Jagd gegen den kalydonischen Eber. (Zu Seite 917.)

um den linken Arm gewunden **trägt, und** dies **fast ein Charakteristikum für Meleager** ist (Pollux V, 3, 18: **χλαμὺς ἣν δεῖ τῇ λαιᾷ χειρὶ περιελίττειν, ὁπότε μεταθέοι τὰ θηρία ἢ προςμάχοιτο τοῖς θηρίοις), ist** der **Held hier** ganz unbekleidet gelassen; **seine Bezeichnung** aber geht dennoch **teils aus der Beigabe des** (gröfstenteils ergänzten) **Jagdhundes und** namentlich aus der **ganz** besonderen **Form** des im oberen Teile erhaltenen **Jagdspiefses** unzweifelhaft hervor. Die **Eigentümlichkeit** dieses Spiefses besteht **nämlich nach den** genauen Beschreibungen **Xenoph. venat. 10, 3** und Pollux V. 4, 22 **darin, dafs unter der** breiten fünfzölligen Blattklinge **noch zu beiden** Seiten eiserne Haken **angebracht sind,** um das allzu tiefe **Eindringen des Lanzenholzes** zu verhindern. **Aber auch die Haltung** des Körpers **stimmte, trotzdem die Unterbeine** zum gröfsten Teile **ergänzt sind, dazu** in so augenfälliger Art, **dafs man der Statue** unbedenklich an Stelle **des verloren gegangenen** Kopfes eine **Kopie des vaticanischen** aufsetzen durfte. **Während indes der vaticanische** Meleager eine dem **Adonis ähnelnde** Weichheit des **Ausdrucks in den Körperformen** zeigt, eine Statue in **Villa Borghese dagegen** allzu trocken und wenig **charakterisiert ist,** erinnert die Berliner an den **Ares Borghese** im Louvre (vgl. oben S. 117) **in der schönen** Wölbung der Seiten, in der **flachen Bildung** des Unterleibes, in der **Länge und Kraft** der Schenkel und der **Leichtigkeit der Kniee.** Die leichte Stützung des Körpers **durch den** Spiefs entspricht anderen **Bildwerken; dagegen** ist der Eberkopf, **welcher sonst ebenfalls häufig als sinnreiches Wahrzeichen angebracht** wird, **hier nicht vorhanden und** auch bei dem **vaticanischen Exemplare erst** durch moderne **und nicht sehr geschickte** Ergänzung **hinzugekommen. Auf den Körperbau der Statue** wie geschrieben **ist die Schilderung des gemalten Meleager bei Philostr.** iun. 15 (στιφρὸς νεανίας καὶ πάντῃ σφριγῶν — κνῆμαι εὐπαγεῖς καὶ ὀρθαί — μηρὸς ξὺν ἐπιγουνίδι ὁμαλογῶν τοῖς κάτω — πλευρὰ βαθεῖα καὶ γαστὴρ ἀπέριττος, καὶ στέρνα τὸ μέτριον προεκκείμενα, καὶ βραχίων διηρθρωμένος καὶ ὦμοι πρὸς αὐχένα ἐρρωμένον ξυνάπτοντες καὶ βάσιν αὐτῷ διδόντες).

Auf Sarkophagen, wo wir gewohnt sind, dürftige Auszüge älterer Bildwerke und Nachklänge ihrer Schönheit zu finden, **treffen wir** die Meleagersage nicht selten an und **zwar** nach ihren verschiedenen **Wendungen in** solchen Darstellungen, deren **Erfindung auf**

griechische Originale zurückgeht. Besonders wird die Eberjagd gerne zur Bezeichnung der Heldennatur eines frühverstorbenen Jünglings gewählt (und ebenso für Feldherrn und Kaiser eine Löwenjagd, z. B. Clarac pl. 151; 151a); daher denn auch die oft sehr willkürlich variierten Figuren eine genaue, auf die Sagengeschichte gegründete Auslegung kaum zulassen (vgl. die Abhandlungen Annal. 1863 p. 81—105; 1869 p. 76—103). Auf der Vorderseite des besterhaltenen Sarkophages, die wir hier nach Braun, Ant. Marmorwerke II Taf. 6a wiedergeben (Abb. 990), ist die Hauptscene deutlich genug. Dem Eber, der aus seiner Höhle in dem durch Sumpfpflanzen und Baum angedeuteten Dickicht hervorbricht, tritt Meleager mit kunstrecht eingelegter Lanze (vgl. Xenoph. Cyneg. 10, 11 über die Haltung) entgegen, während noch vor ihm Atalante, kenntlich am Köcher und artemisähnlicher Bekleidung, auf ihn einen Pfeil abschiefst. Der kühne Jäger wird unterstützt von einem kräftigen Molosserhunde; er ist begleitet von zwei durch ihre eirunden Hüte als Dioskuren (s. Art.) bezeichneten Gefährten, deren einer ihn ängstlich am Arme zurückhalten will, während der andre freudig staunend die Hand hoch erhebt. Die Gewalt des Ebers vergegenwärtigt uns der zu Boden geworfene Jäger, den wir nach der Sage für den am Schenkel getroffenen Ankaios halten müssen, obgleich Kennzeichen fehlen. Ein Freund, der mutig vor ihn getreten ist, steht im Begriffe, den hoch erhobenen Speer gegen das Tier zu schleudern, während ein andrer Jagdgenosse flieht. Zwei Landleute entfernt im Hintergrunde erheben Stein und Speer. Die Figuren aber, welche die linke Seite des Reliefs füllen und ihrer Haltung wegen von der Jagdscene getrennt werden müssen, scheinen, wie der Vergleich andrer Sarkophage glaublich macht, andern, bis zur Unkenntlichkeit verkürzten Vorgängen anzugehören. In dem zumeist links stehenden, mit breitgegürtetem Untergewande und weitem Mantel bekleideten bärtigen Manne ist der König Oineus zu erkennen, dessen Handbewegung aber nur durch die Annahme einer hier verloren gegangenen, anderswo erhaltenen Scene (s. Annal. 1863 tav. AB, 1)



991 Meleagers Tod. (Zu Seite 918.)

verständlich wird, in welcher der Vater den Sohn auf die Figur der Virtus (in amazonenartiger Gestalt) hinweist und zur Tapferkeit ermahnt. Der folgende heraklesartige Kämpfer mit dem Bärenfell und dem Doppelbeil ist der ständig so charakterisierte Ankaios (*bipennifer Arcas*, Ovid. 8, 391), welcher zum Auszuge schreitet. Die neben ihm stehende Atalante hatte er gerade von der Anteilnahme an der Jagd zurückweisen wollen; ihre verschämte Haltung zeigt noch kaum, was auf andern Bildfragmenten deutlich wird, dafs Meleager eben für sie eingetreten ist und ihr seine Liebe erklärt hat; — also wiederum eine entstellende Verstümmelung des Originales.

Die Übergabe des Eberfelles durch Meleager an Atalante ist ebenfalls auf mehreren Bildwerken dargestellt. Auf einer apulischen Vase (beschrieben bei Körte, Personifikationen der Affekte S. 56 ff., 66 ff.) ist dabei auf einer Seite Aphrodite und Eros zugegen, auf der andren Ate (oder Apate) im Kostüm der Erinyen und mit Schwert und Fackel, das spätere Schicksal vorandeutend. Einfach ein Mosaik bei Millin, G. M. 146, 413*. Als genrehafte Liebesscene auf pompejanischen Gemälden (Helbig N. 1162 ff.) und auf etruskischen Spiegeln (Gerhard II, 174—176).

Eine fernere Scene ist die Trauer und Klage der Atalante, nachdem die Thestiaden ihr das Fell genommen haben; man will sie wiederfinden auf der linken Seitenfläche des eben besprochenen Sarkophages (Braun a. a. O. Taf. VI b).

Die beiden Scenen der Schlufskatastrophe des Dramas sind auf mehreren Sarkophagen vereinigt, von denen wir die im Louvre erhaltene Platte nach Bouillon Musée III basrel. 19 hier geben (Abb. 991). Auf der rechten Seite ist die Rache Meleagers an seinen Oheimen, den Thestiaden, für die Beraubung der Atalante dargestellt. Der eine der Brüder ist schon tödlich verwundet niedergesunken, hält aber noch krampfhaft das Fell des Ebers mit der Hand gepackt, während Meleager daran zerrt, es ihm zu entreifsen. Zugleich stürmt sein Bruder heran und tritt kampfbereit dem Mörder entgegen, der sich in wehrhafte Position gesetzt hat und auch sogleich ihn selber fällen wird. Auf der andern Seite sehen wir die Folgen der That; die über den Tod ihrer Brüder erzürnte Althaia hält das verhängnisvolle Holzscheit in die Flamme eines lorbeerbekränzten Opferaltars. Ihre jähe Hast wird durch den flatternden Mantelbausch lebhaft angedeutet; Schmerz und Abscheu vor ihrer eignen That durch das Abwenden



992 Eberjagd. (Zu Seite 919.)

des Hauptes und die Handbewegung. Eine Erinys mit Kopfflügeln ist die Fackel schwingend herangesprungen und hält die Unglückliche an der Schulter fest, um das Mitleid nicht siegen zu lassen. Daneben steht gelassen die Parze mit Diptychon und Schreibgriffel, auf den sorgfältig gebuchten Schicksalschlufs in römisch nüchterner Art hinweisend; dabei setzt sie in gehäufter Symbolik den Fufs auf das Rad der Nemesis. Den Mittelraum nimmt das Sterbebett Meleagers ein, welches ganz in spätrömischem Geschmack ausgestattet ist; Helm, Schwert und Gorgonenschild nebst der Lanze füllen den unteren Vorderraum; der Jagdhund liegt unter dem Stuhle. Der Sterbende ist umzingelt von Weibern mit aufgelösten Haaren, die auf den griechischen Originalen sicher als seine Gemahlin und Schwestern gemeint waren, hier fast das Ansehen gemieteter Klageweiber haben; eine derselben legt vorgreifend ihm den üblichen Obolus für den Totenfährmann in den Mund (schwerlich reicht sie ihm Arzenei). Vorn am Bette steht der alte Pädagog, kenntlich am Knotenstock und griechischen Mantel; dahinter aber sitzt in trauernder Haltung Atalante, die Veranlassung des frühzeitigen Todes.

Die Reihe der Bildscenen ist hiermit aber noch nicht erschöpft. Nach einer andren Version der Sage (Apollod. I, 8, 3, 2—4) fiel Meleager in dem schon von Homer erwähnten Kampfe gegen die Kureten, in Erfüllung des Fluches seiner Mutter, und zwar wie ein Homerischer Held durch Apollons Pfeilschufs (Paus. X, 31, 3). So in einfachster Weise auf mehreren Sarkophagen (vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 116 ff.). Ferner wird auf mehreren Bildern (ganz wie etwa Hektor oder Patroklos) der im Kampf gefallene Held von den Freunden in die belagerte Stadt zurückgetragen, sein Streitwagen folgt ihm, Kampfgetümmel hinterher, während vorn der Tote von klagenden Bürgern empfangen wird und auf einem Bilde (Braun a. a. O. Taf. 6b oben) sogar die über ihre Grausamkeit verzweifelte Althaia sich selbst den Dolch in die Seite bohrt.

Zum Beweise für die obige Andeutung, wie die Meleagerjagd in spätrömischer Epoche nur als Symbol kräftiger Jugend diente, geben wir die Abbildung (992, nach Photographie) eines grofsen Sarkophags im Palast der Konservatoren auf dem Capitol (Kuppelsaal N. 21), dessen Deckel die Gruppe eines gelagerten Ehepaares trägt: der Mann hält eine Schriftrolle, die Frau schlägt die Laute; zur Seite spielen Amoretten mit Masken und Hündchen. Das Jagdbild der Vorderseite zeigt Meleager in der gewöhnlichen Haltung, ebenso Atalante; beide sollen offenbar auf die Verstorbenen deuten. Bei den übrigen Figuren dagegen ist so ziemlich jede Charakteristik verwischt, man möchte sagen, dafs die Physiognomien ins Römische übersetzt sind; der bärtige Schildträger hinter Meleager, welcher eben einen Stein gehoben hat, links und rechts die beiden Dioskuren zu Pferde, endlich die bärtigen Schwertträger, welche das Bild zu beiden Seiten abschliefsen, stellen hier einfach die Untergebenen des hohen Jägers vor. Auf der linken Seitenfläche ist eine Löwenjagd, auf der rechten die Heimschaffung der Beute zur Darstellung gebracht. [Bm]

Memnon. Der Mythus von dem Sohne der Eos, der Morgenröte, war im ganzen Oriente verbreitet, ward aber wohl erst nach Entstehung der Ilias, die ihn nicht kennt, in den troischen Sagenkreis verflochten. In der Aithiopis des Arktinos, die den Faden der Ilias fortspann und gewisse Motive dieses Gedichts verbreiternd wiederholte, kam der Sohn des Morgenlandes als Führer der Aithiopen den Troern zu Hilfe und bildete neben den Amazonen den Mittelpunkt der Handlung. Memnon tötet den jungen Freund Achills Antilochos, Nestors Sohn, und wird dann als ebenbürtiger Gegner des Peliden von diesem nach hartem Kampfe erlegt, wobei Zeus, von den Müttern beider Helden um Sieg angefleht, die Lose auf der Wage wägt (nach dem andeutenden Vorgange von X 209 bei Hektors Tode). Nach dieser Seelenwägung (Ψυχοστασία), welche Aischylos zu einer Tragödie formte, erlangte Eos vom Zeus für den gefallenen Sohn noch Unsterblichkeit, und ähnlich wie in der Ilias Sarpedon (Π 680 ff.) ward seine Leiche von Schlaf und Tod davongetragen.

Das phantastische Element in dieser Sage förderte deren weitere Ausgestaltung in allerhand Variationen der Kunst und späteren Poesie. Dabei wird Memnon sogar hin und wieder zum echten Orientalen oder auch zum mohrenhaften Äthiopier, dem zur Hebung des Kontrastes Amazonen beigesellt sind (z. B. Overbeck 21, 16; Elite céramogr. III, 66). Auch Polygnot hatte in dem Gemälde der Unterwelt, wo Memnon traulich neben seinem Doppelgänger Sarpedon safs, ihm einen Mohrenknaben beigegeben (Paus. 10, 31, 2). Auf einer Amphora des Amasis (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 207) stehen zwei Äthiopenknaben mit halbmondförmigen Schilden ihm zur Seite.

Der Kampf mit Achill, einfach schon am amykläischen Throne (Paus. 3, 18, 7), auf älteren Vasengemälden in archaischem Schematismus dargestellt, öfters als Kampf über der Leiche des Antilochos, gewinnt erst eine treffendere Charakteristik durch die Anwesenheit der besorgten Mütter. So am Relief des Kypseloskastens (Paus. 5, 19, 1: Ἀχιλλεῖ καὶ Μέμνονι μαχομένοις παρεστήκασιν αἱ μητέρες). Aber auch hier wird das Bild in den Motiven erst nach und nach lebendig; die Kampfstellung der Helden wird drastischer, der Gefechtsmoment spannender, die Geberden der Zuversicht und Ermutigung bei Thetis, des Schreckens und der Verzweiflung gestalten sich zu schönen Gegensätzen, wie an einer interessanten Reihe von Gemälden zu sehen ist (s. Overbeck S. 517



993 Achill und Memnon im Zweikampfe.

bis 526). Wir geben in Abb. 993 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. 204, 1) das Seitenstück der schöngezeichneten Darstellung von Hektors Tode (oben S. 734 Abb. 788) auf dem Halse eines Mischgefäfses, wo der Parallelismus der Figuren in die Augen springt. Beide Helden stürmen zum Angriff vor, Memnon bärtig, Achill unbärtig, beide ungepanzert, nur mit Helm und Schild bewehrt. Achill wird im nächsten Augenblick mit der Lanze den Gegner durchbohren, welcher nur mit dem Schwerte noch weit auszuholen bestrebt ist. (Das zweite Schwert in der Scheide ist einer Unachtsamkeit des Malers zuzuschreiben.) Die beiden Mütter sind ziemlich gleich in langen Chiton und Peplos gekleidet, mit Haarbinden und Schlangenarmbändern geschmückt; aber während Thetis mit freudig erhobenen Händen und in Verwunderung gespreizten Fingern dem Sohne nacheilt, drückt die Geberde der Eos Schmerz und Angst aus: sie streckt die Rechte wie schützend und hilfereichend aus, greift aber zugleich mit der Linken an das Hinterhaupt, wie um sich das Haar zu raufen.

Mehrere Vasenbilder zeigen die vor Zeus flehenden Mütter; andre die eigentliche Seelenwägung und zwar durch Hermes ausgeführt, während bei Aeschylos anscheinend Zeus selber mit der Wage in der Wolkendekoration (auf dem θεολογεῖον) safs und zu den Seiten die beiden Mütter als lebendes Bild, indessen unten die Söhne vor dem Kampfe redeten (Plut. aud. poet. 17: τραγῳδίαν ὁ Αἰσχύλος ὅλην τῷ μύθῳ περιέθηκεν ἐπιγράψας Ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν τὴν Θέτιν ἔνθεν δὲ τὴν Ἠῶ δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων; vgl. Schol. Θ 70). Wie eine Übersetzung dieser Scene in das Gebiet der Malerei sieht sich das Bild einer unteritalischen Vase an, welches wir in Abb. 994 aus Millin peint. de vases I, 19 hier wiedergeben. (Die Zeichnungen in diesem Werke sind allerdings durch den Geschmack des Zeitalters etwas beeinflufst.) »In oberer Reihe die Psychostasie. Die Wage an einem Baumstamm, Hermes an der Stelle des obersten Gottes daneben, aufmerksam zuschauend, die Seelen als kleine geflügelte Figuren in den Schalen. Während oben die Schale Memnons sich senkt, die des Peliden steigt, ist unten der Äthiopenfürst, von Achills erstem Speer in den Hals getroffen, aufs Knie gesunken, seine eigne Lanze ist bei seinem Falle gebrochen; Achill eilt heran, den zweiten Speer hoch schwingend. Oberhalb erscheint Thetis im langen Gewande und verschleiert, die Zackenkrone auf dem Haupte; mit der einen Hand ergreift sie zierlich den Schleier, die andre streckt sie nach ihrem Sohne aus. Anderseits weicht Eos mit der Geberde wildester Verzweiflung, die eine Brust entblöfst, die Haare raufend, mit stürmischem Schritt von dem furchtbaren Anblick ihres rettungslos verlornen Sohnes« (Overbeck). Vgl. zu den von diesem angeführten Bildwerken noch Mon. Inst. VI, 5a, wo Eos geflügelt erscheint. Für die Beliebtheit des Gegenstandes zeugt eine grofse Marmorgruppe von Lykios, Myrons Sohn und Schüler, welche die Bewohner von Apollonia in Illyrien wegen Eroberung einer Stadt in Olympia geweiht hatten. »Die Basis des Werkes bildete einen Halbkreis, und auf der Mitte derselben standen Thetis und Hemera (Eos), welche den Zeus für ihre Söhne anflehten. An den beiden Enden waren Achill und Memnon zum Kampfe bereit einander gegenübergestellt. Dieselbe Anordnung war auch bei allen übrigen Figuren beibehalten; je ein Barbar stand einem Hellenen gegenüber: Odysseus den Helenos, weil sie in ihren



994 Die Seelenwägung. (Zu Seite 920.)

Heeren am meisten den Ruf der Weisheit genossen, Alexandros (Paris) dem Menelaos wegen der alten Feindschaft, dem Diomedes Aeneas, dem telamonischen Aias Deiphobos; im ganzen also 13 Figuren, welche sich um Zeus in strenger Symmetrie gruppierten« (Brunn). Von derartigen Skulpturen ist keine Spur übrig, wie denn überhaupt in der späteren Kunst die Sage nicht fortwirkte.

Die Entführung der Leiche Memnons hat ebenfalls nur die ältere Kunst beschäftigt. Nach Diodor. II, 22 bemächtigten sich die Äthiopen derselben und trugen sie (ohne göttliche Intervention) zu Tithonos fort. Hiernach sehen wir den nackten Leichnam von zwei Äthiopen bestattet zwischen zwei Felsen, über ihm schwebt eine Todesgöttin (Ker); Benndorf, Griech. u. sicil. Vasen Taf. 42, 2. Bei dem Schwerte, welches neben dem Helden liegt, erinnert man daran, dafs es als einziges Überbleibsel seiner Rüstung im Asklepiostempel zu Nikomedeia aufbewahrt wurde (Paus. III, 3, 8). Erst bei Aeschylos hob Eos selbst den toten Memnon auf und flog mit ihm davon (Pollux 4, 130; ἡ δὲ γέρανος μηχάνημά ἐστιν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἁρπαγῇ σώματος ᾧ κέχρηται Ἠὼς ἁρπάζουσα τὸ σῶμα). Nach Quintus Smyrn. II, 549 ff. tragen Winde (ἀῆται) den Memnon davon zum Flusse Aisepos, wo Äthiopen ihn bestatten. Auf Vasen trägt entweder die geflügelte Eos den Leichnam ihres Sohnes selbst auf den Armen, oder zwei geflügelte Dämonen, Schlaf und Tod, tragen ihn im Beisein der Eos und der Iris (z. B. Overbeck 22, 11, 14). Die schönste und einfachste Darstellung dieser Art findet sich auf dem Vasenbilde Art. »Ilias« (oben S. 727 Abb. 781), wo zwei geflügelte Jünglinge den nackten Leichnam eines langgelockten jungen Helden tragen. Da der eine Träger inschriftlich als der Schlafgott (HYPNOS) bezeichnet ist, so müssen wir in dem andern seinen Bruder Thanatos, den Todesgott, sehen. An dem Leichnam gewahrt man nur über den Fufsknöcheln ein eigentümliches Rüststück, welches sonst auf Kunstwerken nicht vorkommt. Brunn (Annal. 1858 p. 370) erklärt dasselbe für die Schnallen, welche zur Befestigung der Beinschienen dienend oft erwähnt werden (ἐπισφύρια, Γ 331, Λ 18) und die sogar aus Silber waren: sie scheinen hier aus einem gepolsterten Metallblech zu bestehen und dienten vielleicht zum Schutze des Knöchels und Schienbeins gegen die Berührung der Beinschienen. Da das Hauptbild jener Vase den trauernden und grollenden Achill vorstellt, so glaubt Brunn a. a. O. die Scene der Rückseite und ebenso alle ähnlichen Bilder nicht auf die Grablegung Sarpedons, welche überhaupt auf alten Monumenten nicht nachgewiesen ist, sondern auf Memnon beziehen zu müssen, womit der Künstler einen wirksamen Gegensatz in der glorreichen That der Erlegung dieses Helden beabsichtigt habe. Vgl. Brunn, Troische Miscellen III, 186 ff.; P. J. Meier, Annal. 1883 208 ff. Dagegen Robert, Bild und Lied S. 105 ff., welcher dem Sarpedonmythus die Priorität wie in der Dichtung, so auch auf den Bildwerken vindiziert.

Nach Servius zu Verg. Aen. I, 489 beweint Eos allmorgendlich ihren Sohn, ihre Thränen sind der Morgentau. Die Vorstellung dieser Klage (auf welche man auch ein Vasenbild bezieht, Mus. Greg. II, 47, 2a) scheint den Alexandrinern gefallen zu haben; denn Philostr. I, 7 beschreibt ein dieselbe darstellendes Gemälde, übrigens mit der Scenerie von Troja, in dessen Hintergrunde jedoch schon die ägyptische sog. Memnonstatue nachgebildet war. Die fabelsüchtigen Ägypter hatten den Anklang im Namen ihres Königs Amenophis und das Klingen eines im Frühstrahl bei der Erhitzung reifsenden Gesteins benutzt, um den sonst nach Susa verbrachten Toten sich anzueignen. Die Benennung des bekannten Kolosses bei Theben als Memnonsäule kann erst um die Zeit von Christi Geburt stattgefunden haben (s. Pauly, Realencykl. IV, 1762; Tac. Annal. II, 61 und das. Nipperdey). [Bm]

Menandros. Das Bildnis des Hauptdichters der neueren attischen Komödie sah Pausanias I, 21, 1 mit den andern im athenischen Dionysostheater, wo auch im Jahre 1862 bei der Aufgrabung eine Basis mit der Inschrift des Namens und der Künstler Kephisodotos und Timarchos sich vorgefunden hat. Ein stehendes Erzbild in Konstantinopel erwähnt Christodor. ecphr. 361 ff. In neuerer Zeit konnte man nach einem im farnesischen Besitz befindlichen schildförmigen Relief (sog. *imago clipeata*) mit der inschriftlich bezeugten Büste Menanders (abgeb. Visconti, Iconogr. gr. VI, 3) die sitzende Statue bestimmen, welche zusammen mit der inschriftlich benannten des Komödiendichters Poseidippos (s. den Art.) in der römischen Kirche S. Lorenzo Panisperna stand, wo beide offenbar das Mittelalter hindurch als Heilige verehrt worden waren. »Darauf deuten (sagt Braun, Ruinen u. Museen Roms S. 365) die Metallstifte, welche man in die Köpfe eingetrieben hat, um daran die den Heiligenschein darstellenden Disken zu befestigen, darauf weist die Überschuhung mit Bronzeblech hin, durch welche man die Füfse vor Abnutzung durch andächtige Küsse hat schützen wollen, darauf läfst der Ort ihrer Aufstellung und ihre wunderbare Erhaltung schliefsen. Da jene Kirche an der Stelle der Thermen Diocletians gelegen zu sein scheint, so liegt die Vermutung nahe, dafs sie aus diesen stammen.« Heutzutage sind die Statuen im Vatican; wir geben sie nach Photographie (Abb. 995). Sie sind aus einer Art pentelischen Marmors gearbeitet, den man, weil er wie eine Zwiebel leicht abblättert, jetzt *cipolla* nennt. Die Vermutung, dafs die Statuen im Theater zu Athen selbst (s. oben) gestanden haben könnten, scheitert daran, dafs deren

Plinthe zu grofs ist (s. Arch. Ztg. 1874 S. 100). Obgleich auch die Unvollkommenheit in der Ausführung der Statuen der Grofsartigkeit der Auffassung nicht entspricht, so gehören sie dennoch zu den interessantesten und gehaltreichsten Porträtbildungen, die wir aus dem Altertume besitzen. Zu der lässig bequemen Haltung des Körpers bietet der Kopf des Dichters einen merkwürdigen Kontrast dar. »Während der Körper der gemütlichsten Bequemlichkeit geniefst, sitzt der Kopf stramm und voll Adel auf den Schultern. Hier ist alles wachsam und voll strenger Haltung. Es ist als ob ein ganz andres Wesen aus diesem Leben hervorträte, und der Ausdruck des Gesichtes erhält bei einer solchen Vergleichung etwas Gebieterisches.« Menander ist nach der vermutlich durch den makedonischen Hof aufgekommenen Sitte glatt rasiert; darin liegt ein pikanter Gegensatz zu dem mit ihm in einer Doppelbüste vereinigten bärtigen Aristophanes (s. Art.). [Bm]



995 Der Komödiendichter Menander. (Zu Seite 922.)

Miltiades. Das Bildnis des Siegers von Marathon war bekanntlich in der Gemäldehalle zu Athen in der Darstellung der Schlacht (von Panainos, Mikon oder Polygnot) und zwar porträtähnlich angebracht nach Plin. 35, 57 *(iconicos duces pinxisse tradatur)*. Die weiteren Nachrichten über das Gemälde behandelt Brunn, Künstlergesch. II, 19. 21 f. Noch später als dies erst nach des Feldherrn Tode gefertigte Gemälde war wohl die Statue im Prytaneion, deren Kopf in der Folgezeit einem Römer weichen mufste (Paus. I, 18, 3). In einem grofsen Weihgeschenke von 13 Bronzestatuen (Paus. X, 10, 1), welches die Athener des Sieges wegen in Delphi aufstellten, hatte der Künstler Phidias, wie es scheint, den Miltiades als einzige historische Person unter Göttern und den eponymen Heroen Athens gebildet, vielleicht als idealen Mittelpunkt des Ganzen (vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 184). An Porträtähnlichkeit in unsrem Sinne ist auch hier nicht zu denken. Eine Büste bei Visconti, Iconogr. gr. pl. 13, 1 trägt

eine Inschrift mit viereckigem Omikron, wie die der sieben Weisen (s. Art. »Bias« und »Periander«); ob sie auf jene Phidiasische Idealbildung zurückgeht, ist nicht zu sagen. Vgl. Art. »Themistokles«. [Bm]

Mithras. Der Mithraskultus, welcher nach ziemlich allgemeiner Annahme aus Persien stammt, kommt auf griechischem Boden vereinzelt seit Alexanders Zeit vor, wurde aber in der römischen Welt zuerst bei den kilikischen Seeräubern bemerkt, welche Pompejus mit Erfolg bekriegte und zu fester Ansiedlung zwang (Plut. Pomp. 24). Aus der grofsen Menge der vorhandenen Denkmäler und Inschriften ergibt sich, dafs dieser Geheimdienst hauptsächlich vom 2. Jahrh. n. Chr. ab in fast allen Ländern des Reiches, namentlich auch in Germanien und Gallien, zahlreiche Verehrer in allen Ständen gefunden hatte, so dafs die christlichen Apologeten deren Treiben ernstlich zu bekämpfen für nötig erachteten. Letzteres thaten sie um so eifriger, als sie in diesem Dienste auffallende Ähnlichkeiten mit gewissen christlichen Kultusgebräuchen und Anschauungen entdeckten. So erfahren wir z. B. aus Tertullian. praescr. haeret. 40, dafs man im Mithrasdienste Ablafs der Sünden durch Taufe lehrte, eine Art Firmung übte, das Opfer des Brotes kannte und an Auferstehung glaubte: *ipsas quoque res sacramentorum divinorum in idolorum mysteriis aemulatur diabolus. Tingit et ipse quosdam, utique credentes et fideles suos, expiationem delictorum de lavacro repromittit, et si adhuc memini Mithrae, signat illic in frontibus milites suos — celebrat et panis oblationem et imaginem resurrectionis inducit et sub gladio redimit coronam* (der Märtyrer). Ähnlich schon viel früher Justinus Martyr. Apol. I, 66. Besonders Legionssoldaten liefsen sich in diese Mysterien einweihen, deren Verbreitung sowohl durch die orientalischen Kriege befördert zu sein scheint, wie auch durch die Kaiser selbst, welche unter dem besonderen Schutze des angebeteten Sol invictus zu stehen glaubten, auch wohl, wie Aurelian, sich als seine Stellvertreter auf Erden geberdeten.

Über den eigentlichen Inhalt des Mithrasglaubens sind wir indessen trotzdem sehr unzulänglich unterrichtet, da auch die Denkmäler, meist Reliefs, fast immer nur dieselbe Vorstellung des stieropfernden Sonnenjünglings enthalten. Strab. 15 p. 732 sagt von den Persern: τιμῶσι δὲ καὶ ἥλιον, ὃν καλοῦσι Μίθρην. Die Erklärung des Namens Mithras selbst ist unsicher; er steht aber zwischen Ormuz und Ahriman und heifst der Mittler (μεσίτης Plut. Isid. et. Osir. 46); er ist am 25. Dezember aus dem Felsen geboren (ἐκ πέτρας γεγενῆσθαι Justin.) und wird regelmäfsig in Höhlen verehrt (ἐκ σπηλαίοις), wohin er die Rinder getrieben hat (daher βουκλόπος und *abactor boum*, wie Hermes). Reinigungen und Bufsen durch Fasten und Kasteiungen, wie die der indischen Fakirs, waren vor der Weihe notwendig, und eine ganze Stufenleiter von Prüfungen durch Wasser und Feuer mufsten die Neulinge durchmachen, um Epopten (d. h. Schauende) zu werden. Die Einzelheiten sehe man bei Preller, Röm. Myth. S. 754 ff., welcher sich mit vorsichtigem Urteil äufsert: »Über die Bedeutung des Stieropfers ist ebenso wenig ins Klare zu kommen, wie über die der phrygischen Taurobolien, welche sich mit den Mithrasmysterien mannigfach berühren, und die jener alten symbolischen Darstellung des den Stier überwindenden Löwen, von welcher Gruppe die orientalische Symbolik so oft Gebrauch macht, und andre an der Treppe des Palastes von Persepolis.«

Wir geben das borghesische Mithrasdenkmal, jetzt im Louvre in Paris, von allen das künstlerisch bedeutendste und vollständigste, Abb. 996, nach Bouillon III basrel. 16 (Höhe 2,54 m, Breite 2,57 m). Ein Jüngling in asiatischer Kleidung (κάνδυς und ἀναξυρίδες) und Kopfbedeckung, an Paris erinnernd, hat das linke Knie dem niedergeworfenen Stier in den Nacken gesetzt, das rechte, gestreckt, berührt den Hinterhuf. Man bemerke auch den regelmäfsig, wenngleich hier nicht deutlich in Ährenbüschel auslaufenden Schweif des Tieres. Während er mit der Linken den Kopf des Stieres aufwärts reifst, wie beim griechischen Opfer, stöfst er ihm mit der Rechten das kurze Schwert zwischen Hals und Schulterblatt tief ein; die Gruppierung entspricht genau der stieropfernden Siegesgöttin (Νίκη βουθυτοῦσα) der klassischen griechischen Kunst. Das tröpfelnde Blut leckt ein anspringender Hund, sonst auch die am Boden kriechende Schlange, während ein Skorpion dem Stier die Zeugeteile abkneipt. (Man deutet Hund und Skorpion astronomisch, die Schlange als das Symbol der Erde.) Zu beiden Seiten stehen Jünglinge, einer mit aufwärts, der andre mit niederwärts gerichteter Fackel (Tag und Nacht). Ein Rabe schaut aus dem Felsgestein auf Mithras herab. Über der umgebenden Höhle, auf der durch Bäume angedeuteten Erdoberfläche, führt links Helios den Sonnenwagen herauf, voran der Knabe Lucifer mit der Fackel; während rechts Selene (oder die Nacht) ihren Wagen hinablenkt, ebenfalls geleitet von Hesperos in Knabengestalt. Neben der stehenden Inschrift *Deo Soli Invicto Mithrae* ist nach der Erklärung einiger das fliefsende Blut als νᾶμα σεβήσιον (= σεβαστόν) »heiliges Nafs« bezeichnet, während andre darin verstümmelte persische Worte oder auch Sanskrit oder den Gott Sabazios erkennen wollen (Welcker zu Zoega, Abhandl. S. 400; vgl. auch Art. »Aion«). — Ausführlich handelt über zwei besonders interessante Denkmäler in Karlsruhe: Stark, Zwei Mithräen, Heidelberg 1865.

Statuen von Mithrasdienern, meist in Knabengestalt, sind häufig; langes Haar, phrygische Mütze, anliegende Hosen, Ärmel und Schuhe bilden nebst einer gesenkten Fackel ihre äufsere Charakteristik

(Abbildungen Annali 1864 tav. LM). Fälschlich als Paris restauriert mit dem Apfel die grofse Statue im Vatican (Mus. Pio-Clem. III, 21). [Bm]

Mnesikles s. Parthenon.

Moiren. Die griechischen Schicksalsgöttinnen (Parzen, *Parcae*) kommen in der Mehrzahl und als Personen in der Ilias nur einmal und spät (Ω 49), seiner Macht und Gerechtigkeit. Ihre Namen sind hier die bekannten: Klotho (d. i. die Spinnerin), Lachesis (die Losziehende), Atropos (die Unabwendbare). Die Dreizahl, welche der ähnlicher Vereine entspricht (den Horen, Chariten, den nordischen Nornen und den keltischen Matronen), führte in Kunstdarstellungen nicht sehr früh zu einer allegorisierenden Charakteristik; denn auf dem alter-



996 Das Mithrasopfer. (Zu Seite 924.)

in der Odyssee auch nur beiläufig, aber schon in der poetischen Vorstellung von Spinnerinnen vor (η 197: Αἶσα Κατακλῶθές τε βαρεῖαι γεινομένῳ νήσαντο λίνῳ ὅτε μιν τέκε μήτηρ), die in der Geburtstunde dem Menschen sein Schicksal mit einem Faden zumessen. Bei Hesiod werden sie zuerst als Töchter der Nacht unter den Titanen, dann aber wieder als Töchter der Themis vom Zeus genannt (Theog. 217; 904), in jener Beziehung als die im Dunkel waltenden Schicksalsmächte, nach der jüngeren Dichtung aber, wo Zeus als absoluter Monarch herrscht, als Ausflufs tümelnden borghesischen Altar der Zwölfgötter (s. Art.) sind sie nur in würdig steifer Haltung mit hohem Stirnschmuck und lange Scepter führend, wie in Beratung begriffen, dargestellt. Die Schicksalsgottheit auf einer etruskischen Spiegelzeichnung (Wieseler I, 307), welche Athrpa, also Atropos benannt ist, schlägt einen Nagel mit dem Hammer fest (s. »Meleager« S. 914), sie erinnert an die grause Notwendigkeit des Horaz (Od. I, 35, 17: *saeva Necessitas*, Ἀνάγκη). Ob das Bild einer Vase mit einer spinnenden Frau in der Mitte und zwei andern zu den Seiten ohne alle

Besonderheit (Wieseler II, 921) auf die Moiren zu deuten sei oder eine blofse Alltagsscene vorstelle, ist sehr zweifelhaft. Dagegen finden wir die gewöhnliche Vorstellung römischer Zeit in monumentaler Art ausgedrückt auf dem oben S. 219 Abb. 172 gegebenen Relief mit der Geburt der Athena: Klotho spinnt sitzend, Lachesis zieht Lose, Atropos scheint zu schreiben. Andre dem späteren Geschmack noch mehr zusagende Variationen bieten einige Sarkophage mit der Prometheussage: Klotho spinnt den Schicksalsfaden, oder sie liest in der Schriftrolle, Lachesis weist mit dem Griffel auf den Globus, um das Geschick des Neugeschaffenen zu bezeichnen, Atropos zeigt auf eine Sonnenuhr, um die Todesstunde anzudeuten (Abbildungen bei Wieseler II, 838a; 840; Clarac pl. 215, 30). Auch eine einzelne spinnende oder lesende Parze sehen wir in diesen Bildern zu Häupten des eben erschaffenen Menschen (Wieseler II, 838a; 841: Clarac pl. 216, 31; bei Charon Millin, G. M. 86, 346*). Auf dem Endymionsarkophage Abb. 523 S. 480 werden in dem Deckelbilde links die Parzen von dem Ehepaare angefleht; links Klotho mit der Spindel, rechts Atropos mit dem Schicksalsbuche, in der Mitte Lachesis mit dem Füllhorn der Gaben und der Wage der Gerechtigkeit (vgl. jedoch über die Zuteilung der Namen Wieseler zu Alte Denkm. II, 858). Dafs Atropos sich der Schere bediene, um den Lebensfaden abzuschneiden, ist auf alten Kunstwerken nicht nachgewiesen und scheint überhaupt erst eine aus der Zeit der Renaissance stammende Vorstellung zu sein. Die eigentlich römische *Parca* oder *Fata Scribunda* (d. h. die schreibende Fee) scheint ihren Kunstausdruck in der auf etruskischen Spiegelzeichnungen vorkommenden geflügelten Frau gefunden zu haben, welche Mean oder Lasa genannt wird und Schreibwerkzeug, einen Griffel und eine Lekythos (als Tintenfafs) führt (s. Gerhard, Etrusk. Spiegel I, 31—36; Wieseler, Alte Denkm. II, 394). [Bm]



997 Morraspiel.

Morraspiel. Das heut noch in Italien aufserordentlich beliebte Morraspiel, wobei zwei einander gegenüber stehende oder sitzende Spieler schnell die rechte Hand mit einigen geschlossenen und einigen gespreizten Fingern einander entgegenstrecken und es darauf ankommt, dafs jeder schnell mit einem Blick zu übersehen und auszurufen hat, wieviel Finger beide Hände zusammen ausgestreckt haben, war bereits im griechischen und römischen Altertum bekannt. Wie die Griechen dasselbe nannten, wissen wir nicht; wir kennen es hier nur aus Kunstdarstellungen, auf denen es uns öfters begegnet. Eine davon ist Abb. 997, nach Ann. Inst. 1866 tav. d'agg. U mitgeteilt; hier spielen zwei junge Mädchen miteinander; zwischen sich haben sie einen Stock gelegt (wie auch auf andren Darstellungen), auf welchen sie die linken, nicht beim Spiel beteiligten Hände legen, damit nicht etwa im Eifer des Spieles aus Versehen auch die linke Hand mit erhoben werde und dadurch Verwirrung entstehe (in Italien pflegen die Spieler heut die linke Hand auf dem Rücken zu halten); jede von beiden hat die rechte Hand erhoben, die eine mit sämtlichen fünf, die andre mit zwei gespreizten Fingern, so dafs hier die auszurufende Zahl sieben sein würde. Offenbar soll das links sitzende Mädchen die Siegerin im Spiele sein, wie das der mit einer Tänie auf sie zufliegende Eros andeutet. Bei den Römern hiefs dies Spiel *digitis micare*, und sprichwörtlich pflegte man von jemandem, dessen Zuverlässigkeit und Gutmütigkeit man rühmen wollte, zu sagen: »er verdiene, dafs man mit ihm im Finstern Morra spiele« (Cic. de off. III, 19, 77). [Bl]

Mosaik. Unter Mosaik verstehen wir, mag auch das Wort jetzt hie und da in einem weiteren Sinne gebraucht werden, die Nachahmung gezeichneter Ornamente oder Gemälde durch Zusammensetzung von farbigen Steinchen, gebrannten Thon- und Glasstückchen und anderm ähnlichen Material, um mit diesen Nachbildungen Fufsböden und Wänden einen dauerhaften Schmuck zu verleihen. Nirgends lassen sich die verschiedenen Stufen dieser Technik so bequem überschauen, wie in Pompeji. Sehr häufig finden wir in den Estrich, der in der Regel aus gestofsenen Ziegeln und Kalk hergestellt ward und daher ein rotes Aussehen hatte, Muster verschiedenster Art aus weifsen viereckig abgeschliffenen Steinchen eingedrückt, die Oberfläche sorgsam geglättet und poliert. Das ist die einfachste Art. »Je reicher die eingelegten Figuren werden, je kleiner und vielfarbiger die Steinwürfel sind, je mehr die Zeichnungen den Grund bedecken, um so mehr verschwindet der Estrich, in welchen sie eingelegt wurden, bis schliefslich an seine Stelle künstlerisch hergestellter Grund tritt, indem auch dieser wie die Zeichnungen durch lauter kleine gleichfarbige Steinchen hergestellt wird.« Damit ist die Stufe der eigentlichen Mosaik, der sog. Würfelmosaik *(opus tessellatum)*, erreicht. Doch sind auch hier die verschiedensten Formen möglich. Meist wechseln weifse und schwarze Steinchen, ebensogut aber können andre Farben hinzutreten und endlich die gröfste Buntfarbigkeit erzielt werden. An die Stelle der geometrischen Muster treten hier Arabesken, dort vielleicht Figuren; die figürliche Darstellung drängt das Ornament mehr und mehr zurück und nimmt schliefslich den ganzen Raum in Anspruch. Ob die Entwickelung in Wirklichkeit so folgerichtig vor sich gegangen ist, mufs dahin gestellt bleiben; in Pompeji finden sich alle diese Formen nebeneinander und gerade die kunstreichsten Mosaike erweisen sich teilweise als die ältesten. Auch über die Heimat und den Ursprung dieser Technik lassen sich bisher nur Vermutungen aufstellen; vieles weist auf den Osten hin. Nicht einmal das ist bekannt, wie man ursprünglich diese Kunstweise benannte. Nur soviel läfst sich wahrscheinlich machen, dafs in den hellenistischen Reichen, und vor allem in Alexandria, diese Kunst eifrig betrieben, ausgebildet und auf die Höhe gebracht ist, die wir an vielen erhaltenen Mosaiken bewundern. Nur ein Mosaik ist bisher auf dem griechischen Festland gefunden und zwar von allen bekannten zweifellos das älteste. Es sind die 1829 gefundenen, leider jetzt ganz zerstörten Fufsbodenreste aus der Vorhalle des Zeustempels von Olympia. Fest steht, dafs dies Mosaik erst nach der dortigen Aufstellung des Weihgeschenks der Kyniska gefertigt sein kann, welches nach der Inschrift der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört (Furtwängler, Arch. Ztg. 1879 S. 153). Eine viel spätere Herstellung ist jedoch aus mancherlei Gründen unwahrscheinlich.



998 Mosaikfufsboden aus Olympia.



999

Unsre Abb. 998 u. 999 (nach Expédition de la Morée I pl. 64) zeigen die beiden Mittelstücke und einen Teil des geschmackvollen Randornaments. Die Würfel sind ziemlich grofs (1 cm), und wie es bei Mosaikstiften gewöhnlich der Fall ist, aus Steinen der Gegend, hier naturfarbenen Alpheioskieseln gefertigt; schwarz, weifs, braun, gelb, grüngrau sind die Hauptfarben, die Körper der Tritonen sollen fleischfarbig, ihr Haar rotbraun gewesen sein. So begegnet uns hier auf dem ältestbekannten Mosaik schon eine figürliche Darstellung, »doch bildet die stilvolle und dem Charakter des Teppichs durchaus angemessene Umrahmung noch die Hauptsache und die als Innenbilder angebrachten Tritonen sind selbst mehr ornamental behandelt« (Blümner).

Die ältesten sicheren litterarischen Zeugnisse über Mosaiken weisen auf die hellenistische Zeit. Aus der Mitte des 3. Jahrhunderts hören wir von Fufsböden mit Bilderschmuck. Von den Gemächern im Prachtschiff Hieron II heifst es (Athen. V, 206 d):

ταῦτα δὲ πάντα δάπεδον εἶχεν ἐν ἀβακίσκοις συγκείμενον ἐκ παντοίων λίθων, ἐν οἷς ἦν κατεσκευασμένος πᾶς ὁ περὶ τὴν Ἰλιάδα μῦθος θαυμασίως. Vermutlich also eine Reihe von Einzeldarstellungen aus der Ilias, wie sie Theon gemalt hatte (oben S. 872), von ornamentalen Mustern eingefafst und durch sie mit einander verbunden. Dieser Zeit wird auch der Pergamener Sosos angehören, der einzige von Schriftstellern erwähnte Mosaicist (Plin. 36, 184); seine hochgerühmte, unserm Geschmack wenig zusagende Erfindung war sein οἶκος ἀσάρωτος, der ungefegte Saal. In naturgetreuer Nachahmung waren auf dem Fufsboden allerlei Abfälle der Mahlzeit und was man sonst auszukehren pflegte, dargestellt, als sei es zurückgelassen worden. Dieser Mosaikschmuck ist für Speisezimmer in der Folgezeit sehr beliebt geworden, und so hat man denn auch in den verschiedensten Gegenden solche Fufsböden gefunden, in Algier z. B., in Rom, in Aquileja. Von letzterem sagt O. Jahn, Entführung d. Europa 52 f., es sei ein schönes aus sehr kleinen Steinchen zusammengesetztes Mosaik, welches den Boden mit Speiseresten, Fischen, Seemuscheln, Feigen, Weinblättern bedeckt zeige, alles mit realistischer Naturtreue im Detail lebendig dargestellt. Auf dem bekannten römischen Mosaikboden dieser Art, welcher die Inschrift trägt Ἡράκλειτος ἠργάσατο (Bull. Inst. 1833 p. 81), fehlt auch eine Maus nicht, die es sich an den Abfällen wohl sein läfst. Sosos wird auch als der Schöpfer des berühmten Taubenmosaiks genannt, dessen Beliebtheit im Altertum häufige Nachbildungen hervorrief. Das schönste und feinste Exemplar (die Würfel sind so klein, dafs 6420 auf den römischen Quadratpalm kommen) aus der Villa des Hadrian im Capitolinischen Museum ist hinreichend bekannt (abgeb. z. B. bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 92; Bucher, Gesch. d. techn. Künste I, 104; Müller-Wieseler I, 55, 274). »Die Tauben sitzen auf dem Rande eines runden mit Wasser gefüllten Beckens: eine von ihnen beugt den Hals trinkend zum Wasser hinab, eine andre putzt sich die Flügel, zwei schauen abwartend drein« (Wörmann). »Die Virtuosität in der naturalistischen Behandlung von Glanzlichtern und Schlagschatten« ist wiederholt rühmend hervorgehoben. Die enkaustischen Tafelbilder der berühmten Kleinmaler der hellenistischen Zeit, eines Pausias und Peiraikos, werden ähnliche Lichteffekte geboten haben. Möglich, dafs gerade diese Rhopographie zuerst zur Nachahmung figürlicher Darstellungen in Mosaik aufforderte. Bald beschränkte man sich jedenfalls nicht mehr auf solche kleine Bilder. Gemälde aller Art, Stillleben und Tierstücke (S. 704 Abb. 764; S. 863 Abb. 941), Genrebilder (Taf. V Abb. 424), mythologische und historische Darstellungen (S. 32[1]. 74. 501[2]. 518[2]. 519[1]) fanden in gleicher Weise als Mosaiken Verwendung. Maus Forschungen haben uns die wahrscheinliche Veranlassung zur Einführung dieser Mosaikmalereien kennen gelehrt. In der Diadochenzeit scheint in Alexandria Bedeckung der Wände mit bunten Marmorplatten (Marmorinkrustation) als glänzendster Zimmerschmuck beliebt geworden zu sein. Da blieb auf diesen prunkvollen Wänden kein Raum für Gemälde: was dort verdrängt war, kam, wenigstens in den bevorzugten Räumen, in der farbenprächtigen und dauerhaften Mosaiktechnik auf den Fufsboden. Und so sind allem Anschein nach diese Bilder nachahmenden Mosaiken als ein wesentlicher Bestandteil dieses Dekorationssystems in den Palästen der hellenistischen Länder im 3. und 2. Jahrh. v. Chr. allgemein üblich gewesen. Mit dieser Dekorationsweise, wobei freilich gemalter Stuck die zu kostbaren bunten Marmorplatten vertreten mufste, kamen auch die Mosaiken spätestens im 2. Jahrhundert nach dem oskischen Pompeji, und die reichsten Patrizierhäuser jener Zeit, vor allem die casa del Fauno, sind daher an trefflichen Mosaikböden besonders reich. Aus diesem Hause stammt z. B. S. 501 Abb. 548; noch schöner als diese Umrahmung mit Fruchtgewinden und Masken ist die herrliche Mosaikschwelle, ein aus naturalistischen Früchten, Blättern und zwei tragischen Masken gebildeter Fries (abgeb. Overbeck, Pompeji [4]611; Bucher a. a. O. 95 u. oft), aus diesem Hause die bewunderungswürdige grofsartige Alexanderschlacht. Über die Bedeutung dieses Werkes als einer vermutlich treuen Nachbildung eines berühmten Gemäldes ist S. 873 gesprochen. Man mag es als stilwidrig verurteilen, dafs dies Bild auf dem Fufsboden bestimmt war, von Füfsen betreten zu werden, unsre Bewunderung der staunenswerten Leistung wird dadurch nicht beeinträchtigt.

Abb. 1000 zeigt das Mittelstück in vergröfsertem Mafsstab noch einmal; man kann daraus ersehen, welcher Sorgfalt und Kunstfertigkeit es bedurfte, um die zahllosen Stiftchen so zu gestalten und aneinanderzusetzen, dafs die Linien nicht eckig, sondern natürlich gerundet erschienen, dafs die vom Maler beabsichtigten Licht- und Schattenwirkungen auch in dieser spröden Technik erreicht wurden, dafs die Gestalten plastisch hervortraten und man die vermittelnden Übergänge nirgends vermifste. Wenn wir hören, dafs an der Herstellung der Mosaikböden in Hierons Prachtschiff 300 Arbeiter ein ganzes Jahr lang beschäftigt waren, so werden wir angesichts dieses Werks solche Thatsache begreiflich finden. Im 3. und 2. Jahrhundert, als die Mosaiken eine notwendige Ergänzung der gebräuchlichen Marmorinkrustation bildeten, müssen die Arbeiter zu einer bedeutenden Leistungsfähigkeit gelangt sein. Ob in Pompeji Einheimische thätig waren, ob die reichen Herren sich etwa aus Alexandria Arbeiter kommen liefsen, wissen wir nicht. Das letztere ist wahrscheinlicher. Jedenfalls kamen mit der Wand-



1000 Darius in der Schlacht bei Issos (Hauptteil des Mosaiks Abb. 947 Taf. XXI.) Zu Seite 928.

dekoration von dorther auch die Vorbilder für die Mosaiken nach Pompeji (Nissen, Pompejan. Studien 657 f.; Mau, Wandmalerei 122 f.). Die Schwelle der mit der Alexanderschlacht geschmückten Exedra (Abb. 947 auf Taf. XXI) zeigt uns das mannigfaltige Tierleben auf dem Nilstrom. Auf einem andern Mosaik desselben Hauses erscheint die in Europa damals noch unbekannte Katze, die eine Wachtel gepackt hat. Auf diese Weise scheinen Nillandschaften überhaupt beliebt geworden zu sein.

Eins der gröfsten und interessantesten Mosaiken, von 6 : 5 m Ausdehnung, in Palestrina (ein kleiner Teil desselben in Berlin, abgeb. Arch. Ztg. 1874 Taf. 12; vgl. 127 ff., Engelmann), stellt in weiter, landkartenartiger Ausbreitung eine solche ägyptische Landschaft dar. Im Hintergrunde die Wüste, die Wildnis, im Vordergrund eine vom Nil überschwemmte Stadt. Engelmann setzt das Werk, das an Feinheit der Ausführung hinter den besten pompejanischen Mosaiken weit zurücksteht, in das 1. Jahrhundert der Kaiserzeit. Früher pflegte man es sullanischer Zeit zuzuschreiben, mit Berufung auf Plin. 36, 189: *lithostrota coeptavere iam sub Sulla. parvolis certe crustis extat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit.* Gewifs mit Unrecht. Über den Begriff des λιθόστρωτον gehen die Meinungen noch sehr auseinander. Engelmann a. a. O. S. 132 will darunter Plattenmosaik (*opus sectile*, worüber unten) verstanden wissen, Blümner hält es für die feinste Art von Würfelmosaik (*opus vermiculatum*), also etwa der Alexanderschlacht entsprechend. Wir müfsten dann annehmen, dafs diese in Campanien zweifellos im 2. Jahrhundert übliche Technik erst bedeutend später bei den Römern Eingang gefunden hätte.

Mosaiken mit Künstlernamen finden sich nur vereinzelt, die beiden schönsten als Gegenstücke gearbeiteten aus Pompeji tragen die Inschrift Διοσκουρίδης Σάμιος ἐποίησεν. Eins davon (abgeb. Mus. Borb. IV, 34) mit drei maskierten weiblichen Figuren nebst einem Kinde, »welche zum Tambourin, Krotalen und Flöten einen Tanz aufführen«, ist auch dadurch interessant, dafs sich die Darstellung auf einem pompejanischen Wandgemälde (Helbig N. 1473) wiederholt, ein neues Zeugnis der Abhängigkeit der Mosaikarbeiten von bildlichen Vorlagen. Eine solche Vorlage hellenistischer Zeit liegt sicherlich auch dem Taf. V Abb. 424 (vgl. S. 392) abgebildeten Mosaik, einer Vorbereitung zum Satyrspiel, zu grunde. Aus seinem Fundort (Overbeck, Pompeji [4]288) läfst sich schliefsen, dafs es in neronischer Zeit gearbeitet ward.

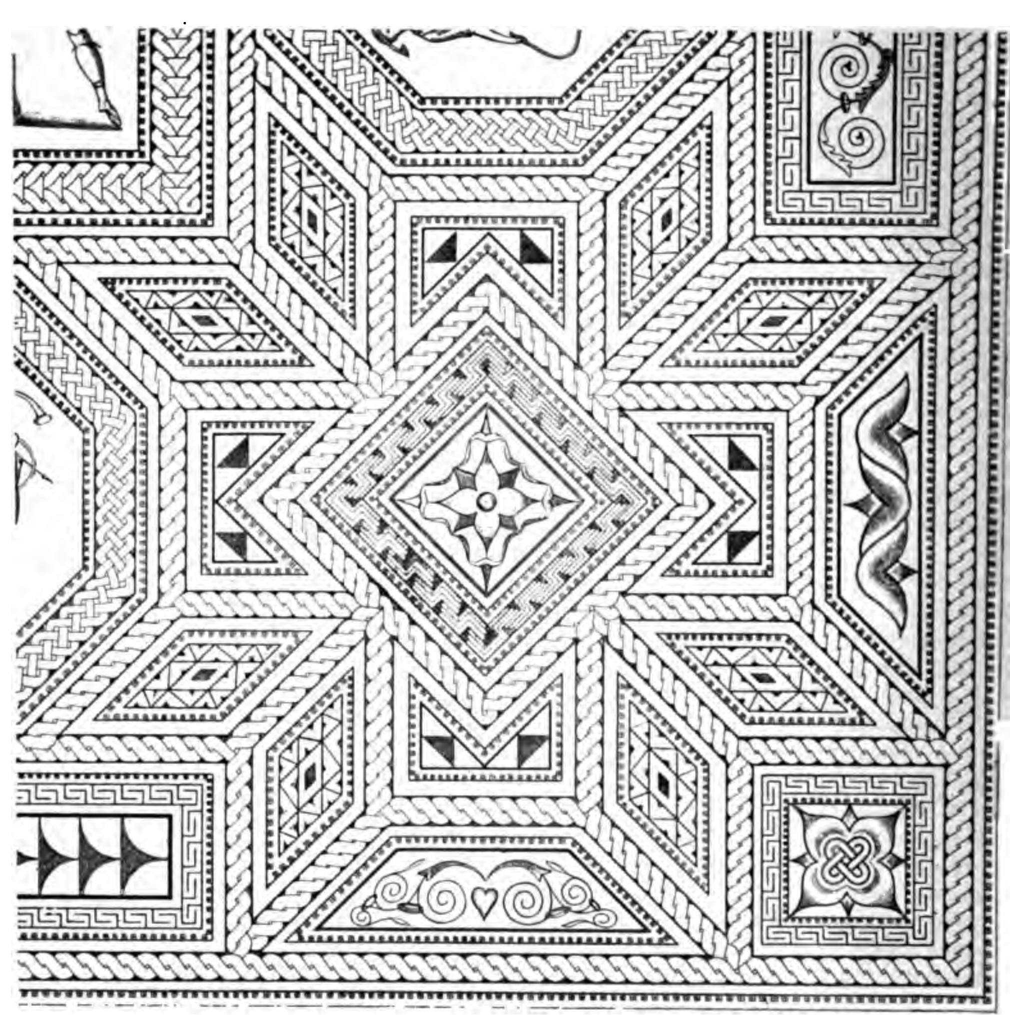
Aus der ersten Hälfte des 2. Jahrh. n. Chr. sind besonders viele schöne Mosaiken bekannt, erinnert sei nur an das Berliner Kentaurenmosaik (S. 863 Abb. 941) und die Capitolinischen Tauben aus der Villa des Hadrian. Wohin die römische Kultur gedrungen war, wohin die Legionen ihre Adler getragen hatten, da hat auch diese Technik Eingang gefunden. In den Provinzen des Reichs ist eine überraschend grofse Menge teilweise sehr guter und interessanter Mosaikböden zu tage getreten. Deutschland steht nicht zurück. Gerade der eben erwähnten Zeit wird der Bau der Villa zu Nennig bei Trier zugeschrieben, in welcher wenn auch nicht das schönste, so doch grofsartigste, an Flächenausdehnung (50 : 33 Fufs) bedeutendste Mosaik auf deutschem Boden gefunden ward. Ein Stück daraus ist schon S. 567 abgebildet, ein anderes erscheint farbig Art. »Spiele«; hier gibt Abb. 1001 eine Übersicht des Ganzen und Abb. 1002 in gröfserem Mafsstabe einen Teil des ornamentalen Musters, alles nach Wilmowsky, Röm. Villa zu Nennig, Bonn 1864/65. »Den besten Eindruck machen unter den historiierten Fufsböden diejenigen, bei denen die ganze Fläche des Bodens durch ornamentierte Rahmen in kleine Abteilungen als Vier- und Sechsecke, Kreise u. dergl. zerlegt ist, und diese mit kleineren Einzeldarstellungen, Köpfen, Tierbildern u. s. w. verziert sind; hier wirkt die Anwendung der figürlichen Vorstellungen am wenigsten verletzend, und die Umrahmungen zeigen oft noch in späten Arbeiten einen feinen Geschmack und die Anlehnung an gute alte Muster.« Diese Bemerkungen Blümners gelten auch für das Nenniger Mosaik. Die Gesamtanordnung und Feldereinteilung ist recht glücklich, die Ornamente freilich im einzelnen etwas leer und nüchtern, doch berührt die Einfachheit angenehm; von der Farbengebung wird Anmut und Ruhe gerühmt. Die Darstellungen sind den Circusspielen entnommen, ein Panther, der einen wilden Esel gepackt hat, ein Löwe, der in den Käfig zurückgeführt wird, drei Fechter im Kampf mit einem Bären, ein andrer neben einem erlegten Panther, zwei mit Stab und Peitsche, ein gröfseres Bild mit drei kämpfenden Gladiatoren, endlich Wasserorgel und Posaune. Ein Medaillon ist zerstört, der Herausgeber vermutet, hier habe der Name des Hausherrn gestanden. Die Arbeit ist sorgfältig, doch nicht fein (vgl. das Orgelmedaillon mit dem Stück aus der Alexanderschlacht); der äufsere Rand besteht aus ziemlich groben Würfeln, kleiner sind die der inneren Ornamente, die feinsten sind für die Bilder verwandt. Ihr Material sind aufser Marmor und farbigem Kalkstein gebrannte Thonstückchen, wie gewöhnlich für verschiedene Töne von rot gebraucht, und Glaspasten, die den Mosaikarbeitern seit früher Zeit besonders geeignet erschienen, um die glänzenden Farbeneffekte der Malerei wiederzugeben. Neben weifs und schwarz bietet dies Mosaik zinnober- und purpurrot, violett, blau, grün, gelb, orange, braun in mehreren Schattierungen. In allen diesen Stücken unterscheidet sich der Nenniger Mosaikboden von seinen italischen Genossen nicht. Auch der Grund ist in ähnlicher Weise hergestellt. Die kleinen Stifte sitzen in einem aus Kalk und Öl



1001 Mosaik in einer Villa zu Nennig bei Trier. (Zu Seite 930.)

bereiteten Kitt auf einem rötlichen Ziegenmörtel. Darunter liegt eine Estrichschicht von Kalk und Moselkies, darunter endlich eine leichte Stuckung von Kalkstein.

Genau die gleiche Umrahmung der Bilder begegnet uns auf dem grofsen Gladiatorenmosaik aus den Caracallathermen (S. 223 Abb. 174), die Darstellungen selbst bekunden aber schon eine auffällige



1002 Mosaikornament im gröfseren Mafsstabe aus voriger Abbildung (Zu Seite 930.)

Roheit. Immerhin ist technisch in dieser späten Zeit noch Bedeutendes geleistet worden, wenn auch so kunstvolle Gebilde wie das Taubenmosaik kaum noch verfertigt werden konnten. Im 3. Jahrhundert scheint das Aufschmelzen von Blattgold auf die Glaswürfel in Aufnahme gekommen zu sein (Rhein. Mus. 29, 583 Anm.), und dadurch gewann diese Kunstweise in den Augen der prachtliebenden Zeitgenossen gewifs an Wert. Das glänzende Gold, die leuchtenden Farben, die Künstlichkeit der Arbeit mufste ihnen neben der Dauerhaftigkeit als ein wesentlicher Vorzug dieser Technik gegenüber der Malerei erscheinen, und so erklärt sich's leicht, dafs in byzantinischer Zeit allein die Mosaikkunst noch eine verhältnismäfsig glänzende Nachblüte erlebte. Beachtenswert ist dabei, dafs die figürlichen Darstellungen vom Fufsboden völlig verschwanden und nur noch an Wänden und Gewölben ihre Stelle fanden, was zwar auch früher (schon in Pompeji) vorkam, in der älteren Zeit jedoch immer nur Ausnahme gewesen zu sein scheint.

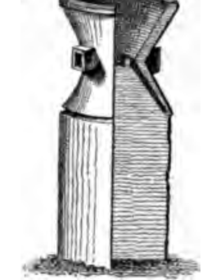
Der Fufsboden wurde jetzt meist in **Plattenmosaik** *(opus sectile)* gearbeitet. Hier sind nicht kleine Würfel, sondern kleinere oder gröfsere verschiedenfarbige Platten zu bestimmten, meist geometrischen Mustern zusammengesetzt. Hat Engelmann recht, dafs Plinius' λιθόστρωτον dem *pavimentum sectile* des Vitruv entspricht, so würde Sulla

die Einführung dieser Gattung bei den Römern verdankt werden. Sie war in der Kaiserzeit für Fufsböden und Wände gleich beliebt. Sogar Figuren wurden aus Stein ausgeschnitten und in die Wände eingefügt. In Pompeji ward das Bild einer Dornauszieherin gefunden, bei welcher der Grund grauer, die Figur selbst eingelegter weifser Marmor ist. In beschränktem Mafse mufs diese Art übrigens in Verbindung mit Würfelmosaik schon sehr früh in Gebrauch gewesen sein, von der schönen Mosaikschwelle in casa del Fauno aus dem 2. Jahrh. v. Chr. wird besonders hervorgehoben (Overbeck, Pompeji [4]349), dafs die beiden Masken meisterhaft aus farbigen Marmorstückchen, nicht aus Pasten gearbeitet seien. Figürliche Darstellungen in dieser Technik sind nur wenige erhalten, die bedeutendsten sind die aus der Basilika des Junius Bassus (Konsul 317 n. Chr.), von denen das gröfste und kunstreichste Stück den Raub des Hylas vorstellt.

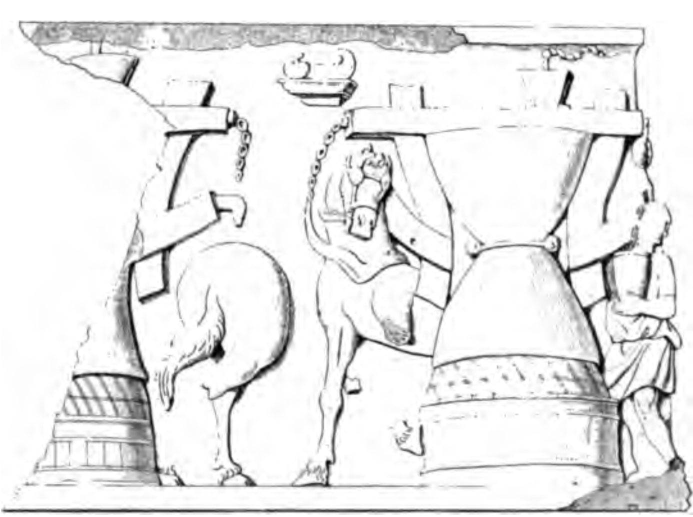
Litteratur: Bucher, Gesch. d. techn. Künste (1875) I, 95 ff.; Blümner, Technologie d. Gewerbe u. Künste III (1884), 323 ff.; Wissen d. Gegenwart XXX (1885), 231 ff.; Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 90 ff. [v. R]

Mühlen. Die Mühlen, deren man sich im Altertum zum Mahlen des Getreides bediente (über Ölmühlen vgl. den Art. ›Ölkultur‹), haben im allgemeinen das ganze Altertum hindurch die gleiche Konstruktion gehabt, und Unterschiede finden vornehmlich nur statt hinsichtlich der Kraft, welche die Mühle in Bewegung setzt, und damit im Zusammenhang in der Regel auch hinsichtlich der Gröfse, da durch Menschenhände bewegte Mühlen kleinere Dimensionen zu haben pflegten, als die von Tieren getriebenen. Die aus hartem, in der Regel vulkanischem Gestein gefertigten Mühlen bestehen aus zwei Teilen: einem festen, auf breitem Untersatz ruhenden Bodenstein von kegelförmiger Gestalt, und einem darüber gestülpten, beweglichen Läufer, welcher die Form eines Doppeltrichters hat; der Läufer dreht sich um eine an der Spitze des Bodensteins befestigte eiserne Achse; aufserdem pflegte eine Vorrichtung da zu sein, durch welche es möglich ist, denselben zu stellen, so dafs er den Bodenstein bald mehr, bald weniger nahe berührt, je nachdem man das von oben her eingeschüttete und allmählich herabfallende Getreide feiner oder gröber mahlen will. Das Mehl fällt zwischen dem Bodenstein und dem unteren Trichter des Läufers auf den vorstehenden Rand des Untersatzes; die Drehung des Läufers aber erfolgt durch Hebelarme, welche in denselben eingelassen sind und entweder von Sklaven gestofsen oder von Zugtieren, namentlich von Pferden oder Eseln, gezogen werden. Abb. 1003 zeigt uns die Ansicht eines Bodensteins und einer ganzen Handmühle aus Pompeji, Abb. 1004 den erläuternden Durchschnitt (nach Jahn, Ber. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1861 Taf. XII, 6. u. 7). Das unter Abb. 1005 abgebildete





1003 Handmühle. 1004



1005 Rofsmühle.

Relief (ebdas. Taf. XII, 2) zeigt uns, in welcher Weise die Pferde einer solchen Rofsmühle (*mola iumentaria*, Digest. XXXIII, 7, 26, 1) angebunden und dabei mit Scheuklappen versehen waren; wir sehen aufserdem oberhalb des Läufers eine Vorrichtung angebracht, durch welche man vermutlich das Getreide von oben her einschüttete; von rechts kommt ein Sklave mit einem Getreidemafs, welcher jedenfalls die Absicht hat, neues Material auf die Mühle zu schütten. Grofse, von Maultieren getriebene Mühlen finden wir auch am Grabmal des Eurysaces Abb. 224a. — Wassermühlen sind zwar im Altertum schon bekannt und werden mehrfach erwähnt (vgl. Strab. XII, 556;

Vitr. X, 10, 5), haben aber in Rom erst gegen Ausgang der alten Zeit Eingang gefunden. Vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 405 ff.; Blümner, Technol. d. Gr. u. Röm. I, 23 ff. [Bl]

Münzkunde.

A. Griechische.

Wenn hier die Münzkunde hauptsächlich nach der historischen und kunsthistorischen Seite betrachtet wird, die metrologische Seite derselben dagegen nur in der Kürze behandelt werden kann, mag es zwar scheinen, dafs damit gerade die eigentliche Bedeutung derselben für die Altertumskunde in den Hintergrund gedrängt wäre. Gleichwohl wird sich ein solches Verfahren rechtfertigen lassen. Es gibt keine Denkmälergattung des Altertums, die wir in so ununterbrochener Reihe verfolgen können, und bei der wir über ihre Herkunft so bestimmt unterrichtet sind, als die Münzreihen. Eingeschränkt wird ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte allerdings wieder dadurch, dafs für die Zeit, in der sie entstanden, die künstlerische Ausstattung doch immer nur etwas Nebensächliches gebildet hat, und dafs selbst da, wo wir Münzbilder finden, welche künstlerisch weit über das hinausgehen, was spätere Jahrhunderte in diesem Gebiete geleistet haben, wir es immer nur mit gut geschultem Handwerk, freilich mehr im Sinne des Mittelalters als der Neuzeit, zu thun haben. Am meisten befremdet an den griechischen Münzen den modernen Beschauer, dafs gerade in derjenigen Periode, in welcher der Stempelschnitt seine höchste Vollendung erreicht, die Technik des Prägens, wenn auch nicht überall in gleichem Mafse, doch aber in den meisten Münzstätten weit zurückgeblieben ist. Eine eingehendere Betrachtung der griechischen Kunstübung dürfte jedoch erweisen, dafs dies keineswegs der Münzprägung allein eigentümlich ist, sondern dafs die Technik auch auf andren Gebieten der Kunstthätigkeit eine gröfsere Ausbildung erst in der Diadochenzeit und später unter den Römern gewonnen hat, eine Erscheinung, für welche die neuere Kunstgeschichte vielfach Analogien liefert.

So alt die Verwendung des Edelmetalls als Wertmesser im Orient ist, so ist doch erst relativ spät dasselbe zum Gelde umgewandelt worden, indem man dem Metallstück das Staatswappen aufdrückte, eine Erfindung, die von den Griechen selbst den Lydern in der Zeit der Mermnadendynastie zugeschrieben wird (Herodot I, 94 und Xenophanes bei Pollux X, 83), an der kleinasiatischen Küste aber in den hellenischen Städten weiter ausgebildet worden ist. Jahrhunderte hindurch ist sie allein von den Hellenen benutzt worden, während die Phönicier ihren weit ausgebreiteten Handel noch ohne eignes Münzwesen betrieben.

In der Entwickelung der Technik geht der Prägung mit einem Prägbild auf jeder der beiden Seiten der Münze eine ältere voraus, bei der nur eine Seite ein Bild zeigt, die Kehrseite aber einen mehr oder minder unregelmäfsigen Einschlag, der von dem Punzen herrührt, mit dem der Schrötling auf dem Ambofs, in dem das Prägbild vertieft befestigt ist, festgehalten wird. Allmählich wird dieser Einschlag viereckig gestaltet (das sog. *Quadratum incusum*), später selbst wieder mit einer Darstellung versehen, die leicht vertieft angebracht ist, bis zu Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. die Kehrseite der Münze ganz dem Bilde der Hauptseite angepafst wird; doch hat sich an einigen Plätzen wenigstens die durch die ältere Technik veranlafste Gestaltung der Kehrseite erhalten in der Bewahrung eines dem herkömmlichen Quadrat entsprechend ausgestalteten Prägbildes. Im einzelnen zeigen freilich die verschiedenen Gegenden, wo Hellenen ansässig sind, auch auf diesem Gebiete ihre Sonderentwickelung.

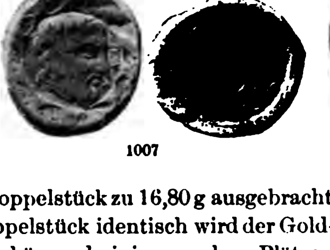
Als Münzbild dient vorzugsweise ein Symbol der Stadtgottheit, welches zugleich auch als städtisches Wappen zu betrachten ist, die Schildkröte der Aphrodite Urania in Ägina, in Teos und Abdera — denn die Kolonien pflegen an den Typen der Mutterstadt festzuhalten —, der Greif des Apollo, in Kroton der Dreifufs, in Lydien der Löwe der Göttermutter, in Ephesos die Biene, wo die Priesterinnen der Artemis Μέλισσαι hiefsen. In dem alten Verkehrsleben ist es begründet, dafs Geld und Kultus in einem erst sehr allmählich sich lockernden Zusammenhang erscheinen. Mit der Aufnahme der doppelseitigen Prägung tritt das Symbol auf die Kehrseite der Münze, auf die Vorderseite aber der Kopf der Stadtgottheit, dem Kopf der Athena steht die Eule gegenüber, dem Zeus in Elis der Blitz oder der Adler. Hört die Beziehung zwischen dem Prägbild der Vorder- und Rückseite auf, so bleibt doch meist auch im Typus der Kehrseite noch eine Beziehung auf den Kultus, sei es auch nur durch das Hereinziehen von Lokalheroen. Selten werden die Darstellungen ins Genrehafte herabgezogen; tritt dies wirklich ein, so entsteht es nur durch das stete Variieren einer Darstellung, an der wenigstens im allgemeinen festgehalten werden soll. Die hervorragenden Handelsplätze, wie Ägina, Athen, Korinth, Ephesos und Byzanz haben mit grofser Zähigkeit an den einmal aufgestellten Typen für das Courantgeld festgehalten, und lediglich um der Handelsinteressen willen auf künstlerische Ausbildung desselben verzichtet; um so reicher entfaltet sich auch künstlerisch die Münze in den Emporien der Westgriechen, Syrakus und Akragas. Anderseits überraschen aber Städte, von denen uns sonst wenig Kunde wird, wie Barka, Änos, Terina, durch die Schönheit ihrer Münzreihen, und liefern damit den urkundlichen Beweis für ihre zeitweilig blühenden Gemeinwesen.

Was den Münzfufs betrifft, so ist die äginäische Währung mit dem Stater von 12,60 g schon zu

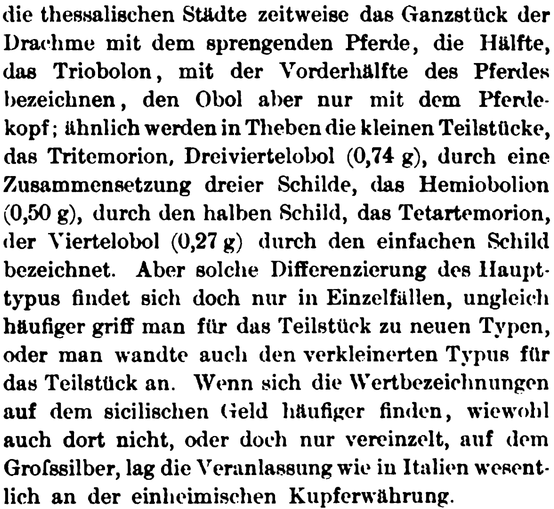
Anfang des 6. Jahrhunderts die herrschende im Peloponnes, dem gröfsten Teile Mittelgriechenlands bis nach Thessalien, auf den Kykladen, in Kreta, vereinzelt in kleinasiatischen Städten. Der korinthische Stater, im Gewicht von 8,64 g, der nicht halbiert, sondern gedrittelt wird, so dafs daraus die korinthische Drachme von 2,88 g entsteht, findet seine Verbreitung über das korinthische Kolonialgebiet im Westen. Das euböische Gewicht mit dem Tetradrachmon von etwa 17,50 g, von Solon in Athen eingeführt, verdankt seine weite Verbreitung in der Chalkidike, über Grofsgriechenland und Sicilien, wo es allerdings der dort einheimischen Litrenrechnung eingepafst werden mufste, der von Chalkis und Eretria ausgehenden Kolonisation, wogegen es im Osten für die ältere Zeit weniger zur Geltung kommt; von Alexander d. Gr. auf seine Reichsmünze übertragen, hat es dann die äginäische Währung verdrängt und seine weite Verbreitung über das Alexanderreich gefunden. Auf gleichen Ursprung, wie das euböische Gewicht, geht der im Perserreich vorhandene Münzfufs zurück, nach welchem der Dareikos in Gold zu 8,40 g (Maximalgewicht 8,50 g) und wiewohl selten als Doppelstück zu 16,80 g ausgebracht wird; mit diesem Doppelstück identisch wird der Goldstater, welcher in Phokäa und einigen andren Plätzen der kleinasiatischen Küste geprägt wird. Ein Stater von 11,20 g herrscht im südlichen Kleinasien und auf Cypern; zu dem Gewicht des Dareikos steht er wie 2 : 3, und bildet in seiner Hälfte als Schekel (σίγλος Μηδικός), im Typus genau dem Dareikos nachgebildet, das persische Reichssilber. Vorzugsweise Kleinasien angehörig ist der sog. gräko-asiatische Stater von 14,24 g, in den ionischen Städten und Inseln verbreitet, in Rhodos, Kyzikos, Lampsakos und in Makedonien unter Philipp II.



1006



1007



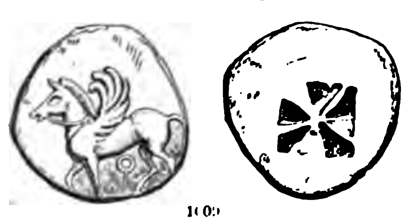
1008

Die ältesten Prägungen bedienen sich des in den Geschieben des Paktolos gefundenen stark mit Silber versetzten Weifsgolds (ἤλεκτρον), dessen Wert zum reinen Silber im Verhältnis wie 10 : 1 stand, daneben münzt Phokäa freilich schon sehr früh auch reines Gold. In Hellas und ebenso in Sicilien und Unteritalien, wo das Silbergeld das herrschende ist, beginnen die Goldmünzen gegen Ende des 5. und Anfang des 4. Jahrhunderts, eine umfangreichere Goldprägung entfaltet erst König Philipp II., seitdem er sich in den Besitz der thrakischen Goldgruben gesetzt hatte; die Goldprägung in Kyrene und am kimmerischen Bosporos steht gleichfalls mit den dort befindlichen Minen in Zusammenhang. Das Kleingeld wurde in älterer Zeit durchgängig, bis zum Zehntel und Zwanzigstel des Obol, in Silber ausgeprägt. Als Scheidemünze findet sich im Peloponnes, wohl im Anschlufs an die in Sparta in Bestand gebliebene Sitte, Eisengeld, nachweisbar am Ende des 5. Jahrhunderts für Argos und Tegea (Abb. 1006, Vorders.: Gorgoneion, Kehrs.: Eule von vorn, ΤΕΓΕ rückläufig; Köhler, Mitteil. d. Deutsch. Archäol. Inst. VII, 2), in das 4. Jahrhundert kann dasselbe aber nicht weit hineingereicht haben, da sich für Helike, das im Jahre 373 seinen Untergang gefunden hat, bereits Kupfergeld (Abb. 1007, Vorders.: Poseidonkopf, im Wellenkranz ΕΛΙΚ rückläufig, Kehrs.: Dreizack mit zwei Delphinen im Lorbeerkranz; Berliner Münzk. — Über Abb. 1008 s. unten S. 943) nachweisen läfst, in Unteritalien und Sicilien aber solches schon um die Mitte des 5. Jahrh. vorkommt.

Wertbezeichnungen durch Aufschrift kennen die älteren griechischen Münzen nicht, die Unterscheidung der Einzelwerte wird darum vielfach durch die Wahl des Typus festzustellen gesucht: so wenn die thessalischen Städte zeitweise das Ganzstück der Drachme mit dem sprengenden Pferde, die Hälfte, das Triobolon, mit der Vorderhälfte des Pferdes bezeichnen, den Obol aber nur mit dem Pferdekopf; ähnlich werden in Theben die kleinen Teilstücke, das Tritemorion, Dreiviertelobol (0,74 g), durch eine Zusammensetzung dreier Schilde, das Hemiobolion (0,50 g), durch den halben Schild, das Tetartemorion, der Viertelobol (0,27 g) durch den einfachen Schild bezeichnet. Aber solche Differenzierung des Haupttypus findet sich doch nur in Einzelfällen, ungleich häufiger griff man für das Teilstück zu neuen Typen, oder man wandte auch den verkleinerten Typus für das Teilstück an. Wenn sich die Wertbezeichnungen auf dem sicilischen Geld häufiger finden, wiewohl auch dort nicht, oder doch nur vereinzelt, auf dem Grofssilber, lag die Veranlassung wie in Italien wesentlich an der einheimischen Kupferwährung.

Die Frühzeit der griechischen Münzprägung (bis gegen das Jahr 500) in Hellas und den Kolonien im östlichen Mittelmeer möge hier eine Gruppe von Münzen veranschaulichen, deren unter sich völlig verschiedenartige Technik erweist, dafs hier eine bereits lange geübte Kunstthätigkeit vorliegen mufs.

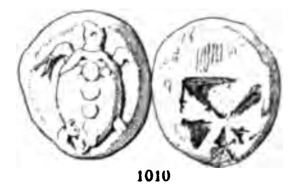
Abb. 1009. Altertümlicher Stater von Korinth, Gewicht 8,60 g (Choix de monnaies gr. de la collection de F. Imhoof-Blumer pl. 2 n. 47). Der Pegasos, hier gezäumt, dient als Stadtwappen von Korinth nach der Sage, dafs auf dem Gipfel von Akrokorinth



1009

das dem Blute der Gorgo entsprungene Flügelrofs sich zuerst niedergelassen habe, um an der Quelle Peirene zu trinken und von Bellerophon mit Hilfe der Athena Chalinitis gebändigt worden sei (Pindar Olymp. XIII, 63). Das Koppa, der Anfangsbuchstabe des Stadtnamens, mit dem man die Pferde korinthischer Zucht, die vom Pegasos abstammen sollten, zu bezeichnen pflegte (Arist. Nubes 23. 437), bleibt die stereotype Aufschrift der korinthischen Münzen bis in die Zeit des Mummius.

Abb. 1010. Didrachmon von Aigina, Gewicht 12,20 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet Beschreib. N. 2). Das Münzbild von Aigina bildet die Schildkröte, daher diese Stücke, welche das eigentliche peloponnesische Courantgeld darstellen,



1010

auch einfach χελῶναι genannt werden (Hesych. s. v. Pollux IX, 74). Die alten Reihen führen durchgängig die Meerschildkröte, die auf dem vorliegenden Stücke das linke Hinterbein auf die Schale gehoben hat. Die Kehrseite trägt hier wie bei Abb. 1010 einen in acht Felder geteilten Einschlag.

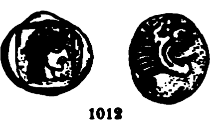
Abb. 1011. Didrachmon von Knossos auf Kreta, Gewicht 11,52 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und



1011

Sallet N. 40). Am Herrschersitz des König Minos, wo die Pasiphaesage lokalisiert ist, erscheint Minotauros; das Schema des Halbknieens ist typisch für die archaische Kunst, um die eilige Bewegung der dargestellten Figur auszudrücken, welcher auch der Gestus der Arme entspricht. Die Kehrseite trägt ein bereits stilisiertes Quadrat, das Labyrinth, in der Mitte mit einem sternartigen Ornament.

Abb. 1012. Triobolon von Knidos, Gewicht 1,80 g (Imhoof, Choix IV n. 127). Löwenkopf mit geöffnetem



1012

Rachen. Kehrseite: im vertieften Quadrat ein altertümlicher Kopf der Aphrodite, mit einem Lockenkranz über der Stirn und lang herabwallenden Flechten um den Hinterkopf.

Abb. 1013. Tetradrachmon von Athen, Gewicht 17,40 g (Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 54). Der Athenakopf noch in starrer Strenge, mit Ringellocken um die Stirn, dem kugeligen Auge, dem unförmigen Ohre, woran ein kreisrunder flacher Ohrring

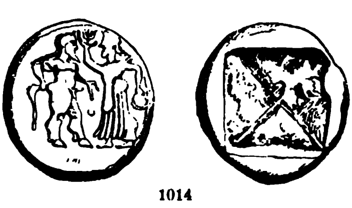


1013

hängt; der Helm liegt platt dem Kopf auf und ist bis auf das Zickzackmuster des Helmbügels schmucklos. Die Kehrseite trägt im vertieften Quadrat die Eule, welche den Kopf nach vorn gekehrt hat, mit kreisförmigen plumpen Augen, links in der Ecke ein Olivenzweig. Die Aufschrift ΑΘΕ bleibt in dieser Form bestehen, so lange Athen Silbergeld ausgegeben hat.

Neben die hier vorangestellten Proben der altertümlichen einseitigen und der namentlich in Athen schon sehr früh anhebenden doppelseitigen Prägung, für welche aber durchgängig einfache Typen gewählt werden, treten im Laufe des 6. Jahrhunderts Münzbilder, die bereits Gruppen darstellen, in einer Kompositionsweise, welche völlig derjenigen der alten Metopengruppen von Selinunt entspricht und wiederkehrt in den archaischen Bronzereliefs der Funde von Olympia und Dodona.

Abb. 1014. Stater von Lete, in den Bergwerk-



1014

distrikten Makedoniens, Gewicht 9,55 g (Imhoof, Choix pl. I n. 17). Der ithyphallische Silen mit Pferdefüfsen

und Pferdeschweif steht neben einer Nymphe, die in der erhobenen Rechten eine Blume, in der Linken einen Kranz hält. Revers: ein rohes stark vertieftes Quadrat.

Abb. 1015. Tetradrachmon von Aineia in der Chalkidike, Gew. 17,12 g (Berliner Münzk.; Friedlaender, Berichte der preufs. Akad. d. Wissensch. 1878 S. 759). Der Heros, auf den die Stadt ihre Abkunft zurückführt (Lykophr. 1236 c. schol.), AINEAΣ (Αἰνείας), flieht

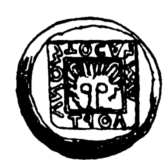


1015

mit den Seinen aus seiner Vaterstadt Troia. Aeneas in voller Waffenrüstung trägt auf der Schulter den greisen Vater Anchises, die Frau in gleicher Haltung ein Kind, bei dem man entweder an den kleinen Askanios oder wohl eher an eine Tochter zu denken hat, die dann lediglich der Lokalsage von Äneia angehört. Kehrseite: ein flaches vierteiliges Quadrat.

Abb. 1016. Didrachmon von Gortyna in Kreta, Gewicht 11,23 g (Berliner Münzk.; Fox, Engravings of unedited greec coins I, 109). Europa, in langem bis auf die Füfse reichendem Gewand, das nur die

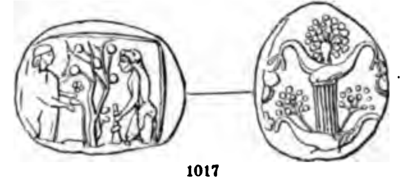




1016

rechte Brust freiläfst, sitzt mit ausgebreiteten Armen auf dem Zeusstier, der sie über das Meer entführt; zwischen den Beinen des Stiers ein Delphin. Kehrseite: Löwenkopf von vorn; in dem vertieften Rand rückläufig Γορτῦνος τὸ παῖμα.

Abb. 1017. Kyrene, Gew. 18,35 g (Paris; Müller, Numismatique de l'ancienne Afrique I, 11). Im Stil völlig entgegengesetzt den derben Figuren der thrakisch-makedonischen Münzen steht hier in übertriebener Schlankheit Herakles mit Löwenhaut und Keule ausgestattet am Baum der Hesperiden, an dem die Äpfel sichtbar sind. Eine Nymphe scheint eine sich vom Boden emporreckende Schlange zu besänftigen. Die Kehrseite enthält das in Kyrene und den Städten der Kyrenaike von den frühesten Zeiten bis zur Römerherrschaft stetig wiederkehrende Prägbild, die Silphionstaude, deren Ertrag einst den Reichtum des Landes bildete; sie wuchs im südlichen Teil der Kyrenaike, konnte aber niemals kultiviert werden. Den Milchsaft, welcher aus ihrer Wurzel gezogen wurde, trocknete man und verwandte ihn so oder auch mit Mehl vermischt als Gewürz sowohl wie als Heilmittel; wiedergefunden ist die Pflanze, welche am Ende der Kaiserzeit schon aufserordentlich selten war, in Afrika noch nicht; neuerdings dagegen als ihr sehr nahestehend ein Doldengewächs des nördlichen Kaschmir *(Narthex asa foetida)* erkannt worden, das ca. 7 Fufs hoch wird und eine Art *asa foetida* liefert. Das übelriechende Arzneimittel der *asa foetida* bezeichneten die Alten als *Silphium Medicum* im Gegensatz zum kyrenäischen (Oersted in Virchows Zeitschr. f. Ethnogr. III, 197; Friedlaender, Numism. Zeitschr. [Wien] III, 430).



1017

Die grofsgriechischen Städte zeigen in ihren alten Münzreihen eine durchaus selbständige Technik. Offenbar um gegen Münzfälschungen sicherer zu sein, wendet man hier statt des dicken plumpen, mehr kugeligen Schrötlings einen ganz dünnen, dafür aber um so breiteren an. Das Aussehen dieser Stücke erinnert an die Brakteaten des Mittelalters, während diese aber in ihrer grofsen Menge nur einseitiges Gepräge tragen, das bei dem dünnen Silberblech dann auf der Kehrseite vertieft zum Vorschein kommt, sind hier in der That zwei selbständige Stempel verwandt, der Typus der Hauptseite, der ausgeführtere, abgekürzter derjenige der Kehrseite, aber stets mit Varianten im Bild sowohl als in Aufschrift und Ränderung. Unter den Randmustern auffallend ist dasjenige von Abb. 1019. 1025. 1026. 1022. 1023, das einem Tau ähnlich gewunden erscheint, und dem auf den oben schon erwähnten Bronzereliefs von Olympia und Dodona so oft verwandten Flechtmuster entsprechend gebildet ist. Die Aufschriften, welche hier nie fehlen, sind nahezu durchgängig rückläufig.

Abb. 1018. Stater von Sybaris (Paris; Duc de Luynes Choix de médailles pl. V n. 9) mit dem sich





1018

umblickenden Stier, MV; zu der älteren Münzreihe der bereits 510 von den Krotoniaten zerstörten Stadt gehörig.

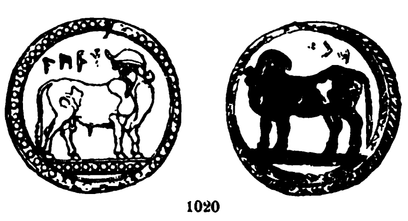
Abb. 1019. Stater von **Siris und Pyxus** (Paris; Luynes Choix pl. V n. 15), ebenfalls mit dem zurückblickenden Stier. Die Aufschriften auf der Vorderseite Σιρῖνος (sc. νοῦμμος), auf der Kehrseite Πυξόεις zeigen, dafs hier eine Bündnismünze vorliegt für das



1019

noch mehrere Olympiaden früher als Sybaris zerstörte Siris und das Siris benachbarte Pyxus (das spätere Buxentum); dafs diese Münzen nicht der im Jahre 467 in Pyxus angesiedelten Kolonie der Rheginer angehören können, sondern einer viel älteren hier vorhandenen Stadt, wird jetzt allgemein anerkannt.

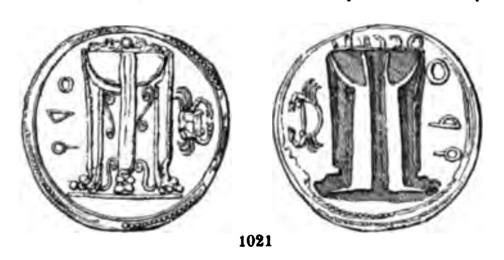
Abb. 1020. Stater von **Laos** (Paris; Luynes Choix pl. V n. 5), die Aufschrift ΛαFι—νος ist auf beiden Seiten der Münze verteilt, ein nur in sehr alter Zeit angewandtes Verfahren. Der hier zurückblickend



1020

dargestellte Stier mit Menschenkopf ist auf den Münzen Campaniens und Siciliens einer der verbreitetsten Typen, abweichend im vorliegenden Fall jedoch darin, dafs der Kopf mit einer Art Kappe, an der vorn das Stierhorn zum Vorschein kommt, bedeckt ist.

Abb. 1021. Stater von **Kroton** (Paris; Luynes Choix pl. V n. 7); der Dreifufs als Symbol des Pythischen Apollo, auf dessen Geheifs Myskellos seine Achäer nach Italien geführt hatte (Strabo VI, 262); rechts im Feld der Krebs.



1021

Abb. 1022. Stater von **Metapont** (Paris; Luynes Choix pl. V n. 11). Die Weizenähre, das Wappen von Metapont, auf der hier eine Heuschrecke sichtbar ist — die Kehrseite hat im Felde den Delphin —, zeigt das Produkt, dem die Stadt ihren Reichtum



1022

verdankte, und wofür sie das χρυσοῦν θέρος in ihren Thesaur nach Delphi gestiftet hat (Strabo VI, 264).

Abb. 1023. Stater von **Metapont** (Paris; Luynes Choix pl. V n. 10). Die doppelseitige Prägung, wiewohl noch immer von sehr altertümlichem Charakter, bringt den Typus des Incusus auf die Rückseite, auf



1023

die Vorderseite aber in völlig menschlicher Bildung, bis auf die Stierohren und Stierhörner, den Flufsgott Acheloos, der den Schilfstengel und eine Schale in den Händen hält. Die beiderseits am Kopfe beginnende Umschrift Ἀχελῴου(-ω) ἄεθλον (oder als Genet. Plur. zu lesen) ergibt, dafs in Metapont Kampfspiele zu Ehren des Acheloos gefeiert wurden; möglicherweise sind dabei Geldpreise verabfolgt und die so bezeichneten Stücke zur Verteilung gekommen, Geldpreise bei Spielen kommen wenigstens schon in recht alter Zeit vor (Hermann, Gottesdienstl. Altert. 30, 4; Longpérier, Revue Num. 1869—70 p. 31).

Abb. 1024. Stater von **Poseidonia** (Paris; Luynes Choix pl. V n. 3). Poseidon, der Stadtgott, schreitend mit gezücktem Dreizack, der nach der Weise der



1024

archaischen Kunst, um die Darstellung des Kopfes nicht zu überschneiden, hinter dem Kopfe herumgeführt wird; auf dem Kopfe trägt er die Lederkappe wie der Flufsgott von Laos. Auf der Kehrseite erscheint dieselbe Figur, vereinfacht ohne Dreizack, aber vom Rücken gesehen. Die Aufschrift Ποσ- wird

zu dem Ποσ- der Vorderseite in gleichem Verhältnis stehen, wie das Πυξόεις zu Σιρῖνος auf Abb. 1020, und auch hier eine Allianz zwischen zwei Städten anzunehmen sein; welcher Stadtname unter dem Fuσ- freilich zu verstehen ist, hat sich noch nicht mit Sicherheit ausmachen lassen, vielleicht Phistelia.

Abb. 1025. Stater von Kaulonia (Paris; Luynes Choix pl. V n. 6). Dem Poseidon der vorigen Münze ähnlich in der Auffassung, aber völlig nackt ist hier




1025

Apollo, mit dem Lorbeerzweig als Weihwedel in der erhobenen Rechten; der vorgestreckte linke Arm trägt eine weit ausschreitende kleine Figur, die zurückschaut und in beiden Händen einen Zweig hält; vor dem Apollo ein sich umblickender Hirsch.

Abb. 1026. Stater von Tarent (Paris; Luynes Choix pl. V n. 12). Taras der jugendlich gebildete Eponymheros, der für den Sohn des Poseidon gilt,




1026

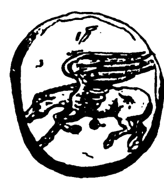
reitet auf einem Delphin durch das Meer (Aristoteles bei Pollux VI, 280), eine Darstellung, die an den Apollo Delphinios mahnt; unten eine Kammuschel. — Die Gewichte der hier beschriebenen grofsgriechischen Münzen liegen durchschnittlich zwischen 8,20 bis 7,50 g.

Die Entwickelung der griechischen Prägekunst bis zu ihrem Höhepunkt und ihr Niedergang bis zum Beginn der römischen Herrschaft.

Das griechische Mutterland, die Inseln, Kleinasien, Afrika.

Peloponnes.

Abb. 1027. Stater von Korinth, Gewicht

1027

8,48 g (Imhoof, Choix pl. II n. 48), Kopf der Pallas (nach andern der bewaffneten Aphrodite), hinter deren Helm die Vorderhälfte eines Pferdes sichtbar wird, das Merkzeichen für die Serie und darum wechselnd. Die Kehrseite bietet den Pegasos in sehr lebendiger Auffassung, wie er zum Trinken sich nach vorn niederbeugt. Über das Koppa vgl. oben Abb. 1009.

Abb. 1028. Hemidrachmon der älteren arkadischen Eidgenossenschaft, die beim Zeusheiligtum auf dem Lykaion ihren Mittelpunkt hatte; Gewicht 2,80 g (Berliner Münzk.; Zeitschr. f. Numism. IX



1028

Taf. 2 N. 2). Zeus thronend, noch in altertümlich schwerfälliger Auffassung, wie er als ἀφέσιος den Adler entsendet, das Scepter in der Linken; auf der Kehrseite der Kopf der Artemis Hymnia im vertieften Quadrat und ARKADIϘO[N rückläufig als Umschrift.

Abb. 1029. Didrachmon der jüngeren arkadischen Eidgenossenschaft, Gewicht 11,95 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. IX, 2 N. 4), welche Epaminondas bei der Gründung von Megalo-



1029

polis 370/69 gestiftet hatte, und zu deren frühesten Münzen gehörig; die Vorderseite trägt den Zeuskopf mit dem Lorbeerkranz (vgl. Abb. 1092), die Kehrseite den Pan auf einem Fels gelagert mit untergebreitetem Gewand, das knotige Pädum hält er, sich aufstützend, in der Rechten, unten ist die Rohrpfeife, am Fels ΟΛΥΜ, was nur Anfang eines Künstler- oder eines Beamtennamens sein kann, da auf andern Exemplaren an dieser Stelle XAPI steht; der Name der Arkader wird hier und auf allen Münzen des Bundes mit dem aus A, P und K zusammengesetzten Monogramm bezeichnet; Ligaturen dieser Art kommen auf den Münzen erst im 4. Jahrhundert auf, um dann bald überhand zu nehmen.

Abb. 1030. Didrachmon von Pheneos; Gewicht 11,65 g (Berl. Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 153). Der Kopf der Demeter oder Kora ist mit dem Ährenkranz, breitem Ohrring und Halsband geschmückt. Die Kehrseite zeigt Hermes, welcher den jugendlichen Arkas, das Kind des Zeus und der Kallisto, das von seiner Mutter ausgesetzt war, zu den Nymphen an der Kyllene bringt, eine Gruppe, die der Zeit wie

dem Inhalt nach dem Hermes des Praxiteles sehr nahe steht (ΦΕΝΕΩΝ); auf andern Exemplaren ist



1030

neben dem Kopf des Kindes klein der Name des Arkas beigeschrieben.

Abb. 1031. Didrachmon von Stymphalos; Gewicht 12 g (British Mus.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. IX, 2 N. 7). Kopf der Artemis, mit dem Lorbeer-



1031

kranz; als Kehrseite Herakles mit dem Bogen in der Linken, dem Löwenfell über dem Arm, in voller Bewegung losfahrend mit der Keule auf die (nicht zur Darstellung gebrachten) stymphalischen Vögel (ΣΤΥΜΦΑΛΙΩΝ). Das ΣΟ ist Anfang eines Beamtennamens.

Abb. 1032. Obol von Stymphalos; Gew. 0,85 g (Imhoof, Choix pl. III n. 84). Herakleskopf mit übergezogener Löwenhaut; Rücks.: Kopf des Sumpfvogels, der kranichartig gebildet ist (ΣΤΥΜ). Die hier beschriebenen Stücke Abb. 1029. 1030. 1031 sind Arbeiten aus der Zeit des Epaminondas, die von der Stempelschneidekunst im Peloponnes nie wieder erreicht worden sind; ihnen am nächsten steht das Didrachmon von Elis (Abb. 1036). Die elischen Münzen verdanken ihren Typenreichtum nicht zum wenigsten der reichen Kunstentfaltung, welche an der Feststätte von Olympia stattfand, darum auch die vorwiegende Beziehung auf die dortigen Kulte und Wettspiele.



1032

Abb. 1033. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,27 g



1033

(Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 49). Der Adler, der den fliehenden Hasen im Laufe erhascht, ein Augurium des Zeus. Rücks.: Nike, die in der Eile das Gewand erhebt als Siegesbotin; in der Anordnung der Flügel, wie in der Zeichnung der Figur, noch nicht frei von der Strenge der älteren Kunst, wovon der Tiergruppe nichts mehr anhaftet. Der Stadtname erscheint hier fast durchgängig als FA[λείων.

Abb. 1034. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,25 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 134).



1034

Der Kopf des Adlers, mit grofser Naturwahrheit gezeichnet; darunter ein Epheublatt, neben dem wie bei Abb. 1033 ein Gorgoneion eingestempelt ist. Rückseite: ein Blitz FA vom Kotinoskranze umgeben, alles auf den Kultus des Zeus Olympios bezüglich.

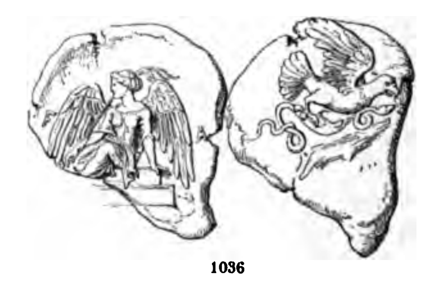
Abb. 1035. Didrachmon von Elis; Gewicht 11,95 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 140). Kopf der Hera, mit breitem von Palmetten geschmück-



1035

tem Diadem, unter dem in wenigen breiten Locken das Haar hervortritt; das grofse Auge verleiht dem Kopf seinen strengen Ausdruck; Kehrseite: Blitz im Kotinoskranz, FA.

Abb. 1036. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,15 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 136). Der Adler, der die Schlange in den Krallen hält.



1036

Kehrseite: Nike, mit dem Palmzweig in der Rechten, sitzt auf einer aus zwei Stufen gebildeten Basis, FA. Mit der Feinheit der Zeichnung kontrastiert die mangelhafte Gestalt des Schrötlings, bei dem man nur auf Vollwichtigkeit Rücksicht genommen zu haben scheint.

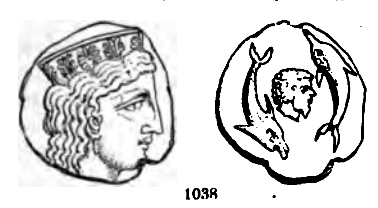
Abb. 1037. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,17 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 138). Zeuskopf mit dem Lorbeerkranz geschmückt. Rücks.:



1037

der Adler sitzend im Kampf mit der Schlange; ΔΙ ist Anfang eines Beamtennamens, F]Α(λείων). Die Münze ist erheblich jünger als die vorher beschriebenen von Elis.

Abb. 1038. Didrachmon von Argos; Gew. 11,24 g (Berliner Münzk.; Fox, Engravings of greek coins I



1038

n. 99). Herakopf mit breitem von Palmetten geschmückten Diadem und Ohrring, jünger als 1035. Kehrseite: negerähnlicher Kopf zwischen zwei Delphinen.

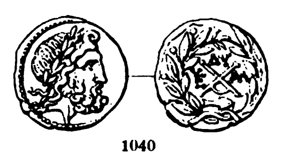
Abb. 1039. Tetradrachmon von Lakedämon; Gewicht 16,57 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II Taf. 9). Herakleskopf mit Löwenfell,



1039

Rücks.: thronender Zeus (unter dem Thron ein Monogramm), die auf dem Silbergeld Alexanders d. Gr. stets wiederkehrenden Typen (s. unten Abb. 1095). Die Beischrift ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΑΡΕΟΣ bestätigt die bei Athenaeus IV, 142 b vorhandene Überlieferung: Ἀρεὺς καὶ Ἀκρότατος αὐλικὴν ἐξουσίαν ζηλώσαντες. Sparta hatte in Übereinstimmung mit der dort bestehenden Gesetzgebung bis auf Areus überhaupt kein Silbergeld gehabt, Areus beginnt die Prägung daselbst, doch scheinen diese übrigens äufserst seltenen Münzen die einzigen geblieben zu sein, welche ein spartanischer König in eigenem Namen und nicht im Namen Lakedämons hat ausgeben lassen; sie gehört aber jedenfalls erst in die spätere Hälfte der langen Regierung (309—265) des Königs.

Abb. 1040. Silbermünze des Achäischen Bundes; Gewicht 2,27 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VII Taf. 8). Kopf des Zeus,



1040

lorbeerbekränzt, der als Zeus Homagyrios in Ägion, von den Achäern als Bundesgott verehrt wurde. Kehrseite: ein aus Α und Χ gebildetes Monogramm im Lorbeerkranz; da den einzelnen Bundesmitgliedern das Recht der Münzprägung vorbehalten war, mufste der Prägort seinen Namen und Stadtwappen noch besonders beifügen: ΔΥ mit dem Fisch bezieht sich auf Dyme, die beiden Monogramme auf Beamtennamen der Stadt.

Abb. 1041. Kupfermünze des Achäischen Bundes (v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 163). Zeus stehend mit Nike und Scepter, ΚΑ. Kehrseite: De-



1041

meter, Panachaia thronend mit Scepter und Kranz, die neben dem Zeus als Bundesgöttin galt und zu Ägion verehrt wurde. Auf dem Kupfergeld gibt die Umschrift stets den vollen Namen der Stadtgemeinde, welche als Mitglied des Bundes bezeichnet wird; hier: ΑΧΑΙΩΝ ΑΛΕΑΤΑΝ, Alea in Arkadien.

Mittelgriechenland.

Abb. 1042. 1043. Das Dekadrachmon von Athen, Gewicht 42,65 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 59), auf dem die de face-Stellung des Auges



1042

zu beachten ist, und das ihm zur Seite gestellte Tetradrachmon (Beulé Monnaies d'Athénes p. 41) gehören das erstere in die Zeit des Kimon, das letztere, dessen Athenakopf mit dem der Hera (Abb. 1036) zu vergleichen ist, in die des Perikles oder nur wenig später. Erst nach Alexanders Zeit beginnt Athen

statt seiner dicken Silbermünzen mit dem hohen Relief gröfsere und flacher gehaltene Stücke auszu-



1043 (Zu Seite 941.)

geben, ohne dafs jedoch damit eine Änderung im Gewicht stattgefunden hätte.

Abb. 1044. Tetradrachmon jüngeren Stils (3. Jahrhundert). Der Pallaskopf trägt statt des alten einfachen Helms den Prunkhelm, an dem über der



1044



1044 a

Stirn ein Viergespann sichtbar wird, unter der Crista ist ein Greif, gegen den Hals ein Ranke wie auf dem alten Helm; nach den in jüngster Zeit zu tage gekommenen Kopien der Athene Parthenos des Phidias unterliegt es keinem Zweifel, dafs der Kopf der Goldelfenbeinstatue das Urbild für den Kopf dieser jüngeren Tetradrachmen war, nur dafs uns diese in ihrer handwerksmäfsigen, oft sogar sehr rohen Ausführung einen äufserst geringen Aufschlufs über jenes geben können. Die Kehrseite trägt die Eule auf der Amphora im Olivenkranz; aufser dem Anfang des Stadtnamens ΑΘΕ enthält das Münzfeld zwei Monogramme von Beamtennamen, auf deren einem als zu diesem zugehörig ein Vogel sitzt; der Anfang eines dritten Namens steht unter der Urne. Die im Monogramm bezeichneten Beamten bleiben für das betreffende Jahr, wogegen die amtierende Phyle, in welcher die Prägung stattfindet, mit ihrer Nummer Θ auf der Urne bezeichnet ist (Beulé p. 83. 173). Auf den zugehörigen Drachmenstücken (Abb. 1044a) kehrt der Typus des Tetradrachmons genau, nur in entsprechender Verkleinerung, wieder.

Die dritte und jüngste Epoche des athenischen Silbergelds (2. und 1. Jahrhundert) behält den Athenakopf der vorigen bei, gibt aber auf der Kehrseite statt des Monogramms zwei Beamtennamen mit dem jährlich wechselnden Beizeichen, wogegen der dritte Beamtenname mit der Phyle wechselt: Abb. 1045 (Beulé p. 362). Kopf der Pallas, deren Helm mit Quadriga und Greif geschmückt ist. Kehrs.: die Eule auf der Amphora, ΑΘΕ; die Beamten sind ΠΟΛΥΧΑΡΜος



1045

und ΝΙΚΟΓένης; das zugehörige Beizeichen: das geflügelte Kerykeion; der zur Phyle Β gehörige Beamte ΔΗΜΟΣΘΕνης. Eine der jüngsten Serien ist: ΤΟ ΤΡΙ(τον) ΔΙΟΚΛΗΣ ΔΙΟΔΩΡΟΣ mit dem thronenden Dionysos [Vorderseite wie bei Abb. 1045], abgebildet oben S. 433 Abb. 480. — Die Gewichte der Tetradrachmen dieser Serien liegen zwischen 17,25—16,50 g; die der Drachmen, ohne dafs sich jedoch zwischen dem 3. und 1. Jahrhundert eine Gewichtsabnahme nachweisen liefse, zwischen 4,50 bis 3,85 g. Die grofse Zuverlässigkeit, welche die attische Münze dauernd bewahrt hat, bringt im Laufe des 2. Jahrhunderts eine ganze Reihe kretischer wie ionischer Städte dazu, die attischen Tetradrachmen zu kopieren (Beulé Monnaies d'Athènes p. 90).

Abb. 1046. Didrachmon von Theben; Gewicht 12,20 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 70). Der ovale Schild mit Einschnitten beider-



1046

seits, das auf den böotischen Münzen stetig wiederkehrende Wappen. Kehrseite: Herakles am Boden knieend schiefst seinen Bogen ab; im vertieften Quadrat ΘΕΒΑΙΟΣ (sc. στατήρ).

Abb. 1047. Didrachmon von Theben; Gewicht 12,27 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet



1047

N. 180). Derselbe ovale Schild. Kehrseite: Dionysos bärtig mit dem Epheukranz geschmückt; die Bei-

schrift ΘΕ ist auf diesem Exemplar nicht mehr sichtbar.

Abb. 1048. Tetradrachmon von Delphi; Gewicht 17,86 g (Paris; Revue Numism. 1869 p. 150). Zwei aneinandergelehnte Widderköpfe, darüber zwei Delphine, ΔΑΛΦΙΚΟΝ. Kehrseite: Vier kassettenartige



1048

Vertiefungen, jede mit einem Pflanzenornament in der Ecke und einem Delphin. Die Beziehung auf den Apollo Delphinios wird der Münze, die ein auffallend altertümlich derbes Aussehen hat, nicht zu bestreiten sein; weniger leicht läfst sich für den Widderkopf eine Deutung finden, der auch, jedoch nicht in der Verdoppelung, auf dem Kleinsilber (Gewicht 1,45 g) wiederkehrt.

Abb. 1049. Silbermünze des Ätolischen Bundes, Gewicht 2,35 g (Imhoof, Choix II, 40), Viertel



1049

eines auf ca. 10 g ausgebrachten Staters. Kopf der Atalante, mit dem Hut als Jägerin. Kehrseite: der kalydonische Eber, darüber eine Traube, ΑΙΤΩ.

Abb. 1050. Silberstater des Ätolischen Bundes; Gewicht 10,23 g*[1]) (Paris; Luynes Choix pl. IX n. 15). Der männliche Kopf der Vorderseite, der mit dem





1050

Lorbeerkranz und der Binde geschmückt ist, trägt porträthafte Züge und ist auf Antiochos III. bezogen worden, der, als er im Kriege wider die Römer nach Griechenland vordrang, 192 v. Chr. ein Bündnis mit dem Ätolischen Bund geschlossen hatte, und zum στρατηγὸς αὐτοκράτωρ des Bundes ernannt worden war; darunter ΦΙ. Kehrseite: eine männliche Figur mit Schwert und Speer, der der Hut auf den Nacken herabhängt, stützt sich mit dem rechten Fufs auf einen Fels, offenbar einer der ätolischen Heroen, der hier sein Vaterland zu vertreten hat, ΑΙΤΩΛΩΝ.

[1]) Im folgenden sind alle diejenigen Stücke, bei welchen die Gewichte des abgebildeten Exemplars nicht vorgelegen haben, mit * kenntlich gemacht, und Gewichte anderer Exemplare des gleichen Typus beigefügt.

Abb. 1008. Kupfermünze von Oiniadai, s. oben S. 935 (Berliner Münzk.). Zeuskopf mit Lorbeerkranz. Kehrseite: Kopf des Flufsgotts Acheloos, mit bärtigem Mannesantlitz, mit Stierohren und Horn auf den Stiernacken aufgesetzt (oben als Beizeichen ein Dreizack). Acheloos gilt als Stammvater der Akarnanen, dessen Wassern nach der antiken Anschauung sie ihr Land zu verdanken haben, und speziell die im Mündungsland gelegene Stadt der Öniaden ΟΙΝΙΑΔΑΝ. Für die hervorragende Bedeutung, die der Acheloos als Flufsgott geniefst, kommt in Betracht, dafs er unter den Flüssen von Hellas der weitaus mächtigste ist und an Wassermenge wie in der Länge seines Laufs alle übrigen Flüsse des Landes übertrifft.

Abb. 1051. Didrachmon von Larisa in Thessalien; Gewicht 12,10 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 198). Das schreitende Rofs, das an die auf



1051

Poseidon zurückgeführte im Altertum berühmte thessalische Rossezucht erinnert, wird auf den Münzen der thessalischen Städte mit Vorliebe verwandt, ΛΑΡΙΣΑΙΩ(Ν; wogegen die Hauptseite den Kopf der Quellgöttin Larisa in Vorderansicht mit flatterndem Lockenhaar zeigt, eine ziemlich selbständig gehaltene Nachbildung des Arethusakopfs der syrakusanischen Münzen.

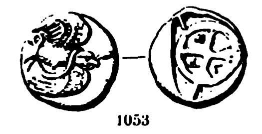
Abb. 1052. Didrachmon Alexanders von Pherä, Gewicht 11,86 g (Berl. Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. IX Taf. 1), das, da Alexanders Herrschaft von 369 bis 357 dauert, mit der vorigen Münze ziemlich gleichzeitig oder doch nur wenig später entstanden sein wird. Der Kopf der Hekate (Brimo), welcher ihr Symbol (die Fackel) beigegeben ist, erscheint ebenfalls fast von vorn, aber in ruhiger Haltung. Die Kehrseite zeigt einen Reiter mit Helm und Panzer ausgerüstet, der seinen Speer nach unten gegen einen Gegner gezückt hat; die im Felde beigegebene Doppelaxt ist das Symbol der Herrschaft, das die Aleuaden in ihrer Führerrolle geführt zu haben scheinen, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ.



1052

Inseln.

Abb. 1053. Tetrobol von Chalkis, Gewicht 2,72 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. III Taf. 2), ein auch in Athen viel geprägtes Teilstück, das, indem es zwei Drittel der euböisch-attischen Drachme


1053

bildete und der Hälfte der bereits in Böotien und Lokris herrschenden äginäischen Drachme ganz oder nahezu gleichkam, in beiden Währungsgebieten zu verwenden war. Fliegender Adler, mit einer Schlange im Schnabel. Kehrseite: in einer dreiseitigen Vertiefung ein vierspeichiges Rad mit der Aufschrift ΨΑΛ rückläufig.

Abb. 1054. Oktobol von Histiaia, Gewicht 5,75 g (Revue Numism. 1865 p. 7), ein Drittel des euböischen Tetradrachmon, und zugleich der um diese


1054

Zeit überall so weit herabgegangenen äginäischen Drachme gleichstehend. Histiäa führt, wo es als selbständige freie Stadtgemeinde auftritt auf Münzen wie auf Inschriften, immer nur diesen Namen, nicht den ihm 445 bei der Ansiedelung der attischen Kleruchen beigelegten Namen Oreos. Kopf einer Bacchantin, mit dem Epheukranz im Haar; auf der Kehrseite eine Frauengestalt, welche auf der Puppis sitzt und die Hand an eine Stange mit Querholz gelegt hat, wie sie bei dem Tropäon verwendet wird. Die Figur ist von der prägenden Stadtgemeinde, die ihren Namen ΙΣΤΙΑΙΕΩΝ beifügt, noch durch besondere Beischrift als ΙΣΤΙΑΙΑ bezeichnet, und scheint einem um die Wende des 4. und 3. Jahrhunderts hier erfochtenen Seesieg in den Diadochenkämpfen ihren Ursprung zu verdanken, ähnlich wie die Nike des Demetrios Poliorketes (Abb. 1097).

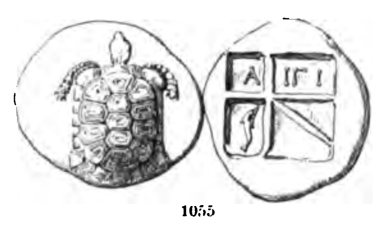

1055

Abb. 1055. Didrachmon von Aigina, Gewicht 12,03 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 37), wohl nicht lange vor der Zeit entstanden, da die Insel durch die Athener ihre Selbständigkeit eingebüfst. Die sehr zierlich ausgeführte Landschildkröte ist hier an die Stelle der alten Seeschildkröte getreten. Kehrseite: ein in fünf Felder geteiltes Quadrat mit einem Delphin, ΑΙΓΙ.

Abb. 1056. Didrachmon von Ios; Gewicht 6,80 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. V, 1). Bärtiger mit der Binde geschmückter Kopf des Homer, ΟΜΗΡΟΥ, der auf der Insel Ios, dessen Bewohner an ihren Gestaden sein Grab zeigten, Heroenehren genofs, wie man denn auch einen besonderen Monat nach ihm Homereon benannt hatte. Kehrs.: in einem Lorbeerkranz ΙΗΤΩΝ. Der Homerkopf auf der Münze, die noch in gute Zeit gehört, ist unter den Homerbildnissen auf Münzen, die von der Diadochenzeit bis in die Kaiserzeit auf kleinasiatischen Münzen häufig werden, sicher der älteste, der Ausdruck des Kopfes ist ungleich frischer und lebendiger als derjenige der Marmorköpfe des Dichters (s. oben S. 698).

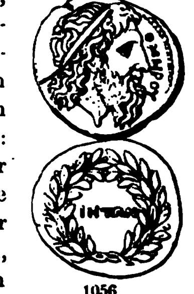

1056

Abb. 1057. Didrachmon von Phaistos auf Kreta; Gewicht 11,65 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 161). Herakles im Kampf wider die lernäische Hydra, hat zwei der Schlangenhälse, die sieben an der Zahl, wie in der alten Kunst, aus einem mächtigen stammähnlichen Leib hervorwachsen, gepackt, um sie mit der Keule abzuschlagen; zwischen den Beinen des Helden ein grofser Krebs, der Bundesgenosse der Schlange. Auf der Kehrseite der kretische Stier ΦΑΙΣΤΙΩΝ. Bei dieser Münze und mehr noch bei den nachfolgenden zeigt sich in besonders starkem Kontrast die Plumpheit der kretischen Münzen in der archaischen Zeit gegenüber den Leistungen der Blütezeit, welche auch neben denjenigen des Peloponnes noch bestehen können.


1057

Abb. 1058. Didrachmon von Kydonia; Gewicht 11 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 157). Kopf der Minostochter Ariadne, Weinlaub im Haar, mit breitem Ohrring und Halsband. Im Felde beigefügt ist der


1058

Name des Stempelschneiders, ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ, vgl. unten »Klazomenä« Abb. 1062. (Kehrs.: Kydon, der Enkel des Minos, ΚΥΔΩΝ, seinen Bogen spannend, ein Jagdhund neben ihm.)

Abb. 1059. Didrachmon von Knosos; Gewicht 11,51 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VI, 232). Minos, ΜΙΝΩΣ, der hier einst geherrscht



1059

haben sollte, thronend, dem Hades ähnlich aufgefafst, der Oberkörper nackt, in der Rechten das Scepter haltend. Auf der Kehrseite ein mit Getreideblättern geschmückter Demeterkopf, den ein mäanderartiger Rahmen einfafst, eine Andeutung des Labyrinths.

Kleinasien.

Abb. 1060, Gew. 16,19 g; Abb. 1061, Gew. 16,17 g (Imhoof, Choix III, 99. 102). Zwei Kyzikener in dem stark mit Silber legierten Weifsgold, eine





1060 1061

Prägung, die hier bis ins 4. Jahrhundert hinein gedauert hat, den dicken Schrötling, und das *Quadratum incusum* für die Kehrseite beibehaltend. Eigentümlich diesen Stücken ist es, dafs hier auf jegliche Aufschrift verzichtet wird, und wie es scheint alljährlich oder öfter noch, gegen das sonstige Verfahren der griechischen Münzstätten, mit dem Typus gewechselt wird; so dafs bei einer Fülle der mannigfaltigsten Münzbilder das Bleibende nur der Thunfisch ist, welcher als stets wiederkehrendes Beizeichen der Darstellung beigefügt ist. Von den hier dargestellten Stücken trägt das erste den noch etwas archaisierenden Athenakopf, mit herabgelassener Wangenberge am Helm, das andre eine Mischgestalt, aus einer geflügelten menschlichen Figur gebildet, der ein Eberkopf aufgesetzt ist und der Thunfisch in die Hand gegeben wird, in eiliger Bewegung, nicht etwa knieend; vergleichen läfst sich hiermit der mit dem Löwenkopf ausgestattete Phobos der Kypseloslade, wie ihn Pausanias V, 19, 4 beschreibt.

Abb. 1062. Tetradrachmon von Klazomenä; Gewicht 17 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Kopf des Apollo in Vorderansicht, das wallende Haar ist mit dem Lorbeerkranz geschmückt, am Halse wird noch die mit einer Spange geschlossene Chlamys sichtbar. Kehrseite: ein Schwan



1062

mit ausgebreiteten Flügeln, das dem Apollo heilige Tier; ΠΥΘΕΟΣ ist Beamtenname. Der Stadtname ΚΛΑΖΟΜΕΝΙΩΝ fehlt auf diesem Exemplar. Die Entstehungszeit dieser schönen Münze, deren Stempelschneider in dem ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ der Vorderseite bezeichnet ist — eine Fassung der Künstlerinschrift, die auf Münzen sonst nur noch in Kydonia (s. oben Abb. 1058) sich wiederfindet —, ist die des zweiten attischen Seebunds, der Kopf des Apollo ist von Maussollos auf seinem Silbergelde kopiert worden.

Abb. 1063. Tetradrachmon von Samos; Gewicht 15,30 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings II, 88). Löwenkopf von vorn. Kehrseite: Vorderteil eines





1063

schreitenden Stiers, der mit einer Vitta geschmückt ist, dahinter ein Lorbeerzweig; unter dem Stier eine Wespe, ΣΑμίων, als Beamtenname ΛΟΧΙΤΗΣ.

Abb. 1064. Zierliche Kupfermünze von Samos (Imhoof, Choix IV, 125), der Herakopf ist mit niedri-





1064

gem Diadem geschmückt, das Haar nach hinten herabwallend, um den Hals eine Kette mit breiten Bommeln, ΣΑ. Kehrseite: Löwenkopf von vorn ΑΡΙΣΤΟΜΑχος.



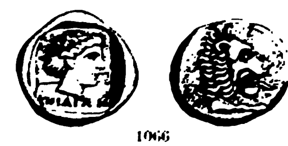


1065

Abb. 1065. Drachme äginäischer Währung von Knidos; Gewicht 6,28 g (Imhoof, Choix IV, 132).

Aphroditekopf, das Haar mit einer Binde umwunden, noch stark archaisch im vertieften Quadrat. Kehrseite: Löwenvorderteil, von dem nur der Kopf mit aufgerissenem Rachen und die eine Tatze zum Vorschein kommt.

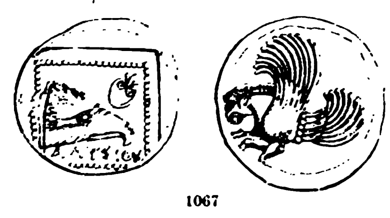
Abb. 1066. Drachme rhodischer Währung von Knidos; Gew. 3,62 g (Imhoof, Choix IV, 135). Aphro-



1066

ditekopf des vollendeten Kunststils, das Haar hinten in einer Sphendone, ΚΝΙΔΙΩΝ. Kehrseite: Löwenvorderteil.

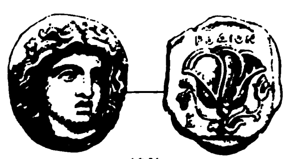
Abb. 1067. Stater von Jalysos, Gewicht 13,96 g (Luynes, Monumenti d. Inst. III, 35), der spätesten



1067

Prägung dieser Stadt angehörig, die 406 in den Synoikismos von Rhodos aufgegangen ist. Ein geflügelter Eber. Kehrseite: der Kopf eines Geiers in einem flach gehaltenen Quadrat.

Abb. 1068. Goldstater von Rhodos; Gewicht 8,45 g* (Revue Numism. 1865 tav. I n. 5). Apollokopf von vorn, noch ohne Strahlen, welche erst später



1068

beigefügt werden. Kehrseite: die Blume als redendes Wappen im leicht vertieften Quadrat; darüber ΡΟΔΙΟΝ; vorn im Felde E. Der Kopf zeigt stilistische Verwandtschaft mit dem Apollokopf von Klazomenä Abb. 1063.

Abb. 1069. Tetradrachmon von Rhodos: Gewicht



1069

13,03 g* (Catalogue Gréau pl. 4 n. 1883). Helioskopf von vorn, mit dem Strahlenkranz umgeben. Kehrseite: die Blume, als redendes Wappen, ΡΟΔΙΟΝ. Es sind dies die Jahrhunderte hindurch festgehaltenen Typen der Stadt. Links im Felde die Prora, zu dem Beamtennamen ΑΜΕΙΝΙΑΣ gehörig und mit den Beamtennamen wechselnd.

Abb. 1070. Silberstater von Aspendos in Pamphylien; Gew. 10,84 g (Paris; Luynes Choix pl. XI n. 4). Auf der Vorderseite zwei Ringer; auf der Kehrseite



1070

ein kurz geschürzter Schleuderer, der sich zum Wurf anschickt; als Beizeichen die Keule und das Triquetrum; die Aufschrift zeigt epichorischen Dialekt und Alphabet, ΕΣΤFΕΔIIΥ(ς. Erst in hellenistischer Zeit treten dort die reingriechischen Aufschriften ein. — In ähnlicher Weise veranschaulichen die kyprischen Königsmünzen, wie von dem mit den Athenern befreundeten Euagoras (410—374) an das auf den älteren Münzen von Kypros allein herrschende einheimische Element von dem hellenischen allmählich verdrängt wird:

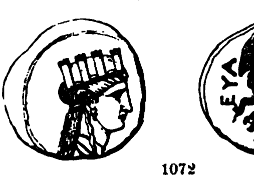
Abb. 1071. Silberstater des Euagoras I; Gewicht 10,9 g (Paris; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 5). Kopf des Herakles mit Löwenfell, Εὐ-Fα-γό-ρω, von



1071

innen zu lesen, linksläufig. Kehrseite: liegender Steinbock, darüber Gerstenkorn, βα-σι-λέ-Fω-ς ΕΥ; den bis dahin nur in der kyprischen Syllabarschrift geschriebenen Aufschriften setzt Euagoras zuerst solche in gemeingriechischem Alphabet zur Seite.

Abb. 1072. Didrachmon des Euagoras II (368 bis 351); Gewicht 7,32 g (v. Sallets Zeitschr. f. Numism.



1072

II, 5). Der Kopf der Aphrodite, mit der Mauerkrone geschmückt, dem Kopfschmuck der Städte schützenden Gottheit. Kehrseite: Kopf der Athena, deren Helm mit dem Olivenzweig bekränzt ist, ΕΥΑ.

Abb. 1073. Didrachmon des Königs Pnytagoras (351—332); Gewicht 7,01 g (v. Sallets Zeitschr. f.




1073

Numism. a. a. O.). Kopf der Artemis mit dem Köcher, BA. Kehrseite: Kopf der Aphrodite mit dem Myrtenkranz, ΠN.

Abb. 1074. Goldmünze des Menelaos, Gewicht 2,70 g, ein Drittelstater (Paris; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. a. a. O.). Kopf der Aphrodite mit der Mauer-




1074

krone, MEN. Kehrseite: Kopf einer Göttin mit breitem Diadem, βα(σιλέως). Mit Menelaos, der als Statthalter seines Bruders, des Ptolemäos I. von Ägypten, auf Kypros gewaltet hat, und selbst mit dem Königstitel hier erscheint, schwindet die kyprische Schrift für immer von den dortigen Münzen.

Abb. 1075. Sogenannter Dareikos; Gew. 8,37 g (Luynes, Monumenti d. Inst. III, 33). Die von Dareios für das Perserreich eingeführte Münzordnung, welche für die ganze Zeit, so lange das Reich bestand, für die Reichsmünze beibehalten worden ist, normiert ihren Goldstater, das Sechzigstel der babylonischen Mine, auf 8,40 g, sieht von allen Teilstücken ab und wird erst später durch den Doppelstater erweitert, ihr Silbergeld den Siglos (Schekel) auf das Neunzigstel der babylonischen Mine, zu 5,60 g. Die Typen sind für beide Münzsorten die gleichen: der König er-




1075

scheint hier, wie er auf den einheimischen Steinskulpturen dargestellt wird, mit langem Bart und Haar, mit dem langen persischen Rock, dem unten mit einer breiten Borte besetzten Kandys und Hosen; den Kopf schmückt die Krone, seine Abzeichen sind der Köcher auf dem Rücken, das Scepter in seiner Rechten (anderwärts auch die Lanze), der Bogen in der Linken; eine der jüngeren Reihen zeigt ihn auch den Bogen abschießend und knieend, doch ist dies erst die abgeleitete Darstellung aus dem älteren Typus, der den König vorstellt, wie er sein Reich durcheilt. Von der Bewaffnung rührt der in Griechenland den Dareikos beigelegte Name τοξόται.

Abb. 1076. Jüdischer Schekel; Gewicht 13,80 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. III Taf. 4). Ein Kelch, wie er ähnlich unter den Beutestücken auf den Reliefs des Titusbogens wiederkehrt, שקל ישראל »Schekel Israels«, darüber א als Jahres-



1076

zahl (auf andern Stücken bis שד »schenet« Jahr 4 reichend). Kehrseite: ein Lilienzweig mit drei Blüten ירושלם קדשה »das heilige Jerusalem«, entsprechend den auf gleichzeitigen syrischen Münzen vorkommenden Aufschriften wie ΤΥΡΟΥ ΙΕΡΑΣ ΚΑΙ ΑΣΥΛΟΥ u. ä. unter Demetrios I., denen auch die Jahreszählung nachgeahmt ist; die älteste jüdische Prägung aus der Zeit des Makkabäeraufstandes.

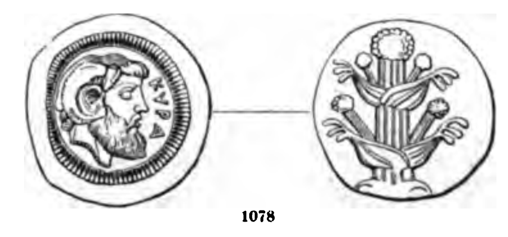
Abb. 1077. Jüdischer Schekel; Gewicht 13,89 g* (v. Sallets Zeitschr. f. Numism. III, 5). Die viersäulige Tempelfassade, auf starkem Unterbau, und mit schwerem Gebälk, in der Mitte ein geschlossenes Thor




1077

ירושלם »Jerusalem«. Kehrs.: ein Bündel von Zweigen, daneben links eine Zedernfrucht ישראל להר שב »Jahr II der Freiheit Israels«. Aus dem von Barkochba geleiteten Aufstand, der in die beiden letzten Jahre Traians und die ersten des Hadrian fällt; früher hatte man diese Stücke der ersten Erhebung unter Vespasian zuschreiben wollen.

Abb. 1078. Tetradrachmon von Kyrene; Gew. 17,34 g* (Müller, Numism. de l'anc. Afrique I, 43). Kopf des Zeus Ammon, dessen bevorzugten Sitz die



1078

heute Siwa genannte Oase mit ihrem Orakel bildete; der Kopf, mit dem Widderhorn, wogegen die Stirn durch eine nach vorn weit herabfallende Haarpartie

absichtlich niedrig erscheint, ist noch nicht ganz frei von der Gebundenheit der älteren Kunst und läfst sich darin mit Abb. 1047 vergleichen, dem er auch zeitlich nahe steht, KVPA. Kehrseite: die Silphionstaude; vgl. oben Abb. 1018.

Abb. 1079. Silbermünze von Barka in der Cyrenaica; Gewicht 12,88 g. Der Ammonskopf ist hier genau, was sonst fast durchgängig vermieden wird, in die Vorderansicht gebracht, und von dem breiten gemusterten Rande eingefafst, wie ein architektonisches Ornament behandelt, doch wird gerade dadurch der finstere Ausdruck des Gesichts verstärkt.





1079

ΑΚΕΣΙΟΣ ist Beamtenname, nicht etwa Beischrift zum Kopfe. Kehrseite: die Silphionstaude, von oben gesehen, und der Vorderseite ähnlich genau symmetrisch gruppiert; in die entstehenden Zwischenräume sind Tiere des Landes, ein Kauz, eine Springmaus *(Gerboa)* und ein Chamäleon verteilt; die dem Hellenen teilweise recht fremdartige Tierwelt dieser Gegenden, namentlich auch die Gazelle, wird mit Vorliebe auf den Münzen dieser Städte mit der Darstellung der Silphionstaude verbunden; ΒΑΡΚΑΙΟΝ rückläufig. Das Gewicht der Münze folgt dem älteren samischen Fufse mit einem Ganzstück von 13,27 g, das aufser Samos nur noch in der mit Samos vielfach verknüpften Cyrenaica zu finden ist.

Der Norden Griechenlands.

Die griechischen Städte auf der taurischen Halbinsel, von deren hoher Blüte die bei den südrussischen Ausgrabungen zu tage gekommenen reichen Funde Zeugnis geben, bleiben auch in der künstlerischen Ausstattung ihrer Münzen nicht zurück.

Abb. 1080. Goldstater von Pantikapäon (Kertsch); Gewicht 9,08 g* (Luynes, Monumenti d. Inst. III, 35). ΠΑΝ, der löwenköpfige, gehörnte Greif, der die Lanze





1080

zerbricht, steht auf der Getreideähre, eine Beziehung auf den schon in alter Zeit so wichtigen Getreidebau dieser Länder, die als Kornkammer der an Getreide armen Küsten des ägäischen Meeres gedient haben; der Greif zeigt, wie die Sage von den Gold hütenden Greifen, die in ewigem Streit mit den Arimaspen lebten (Herodot IV, 13, nach Aristeas von Prokonnesos), sich hier lokalisiert hatte. Auf den Namen der Stadt, Pantikapäon, der wie es scheint, den einheimischen Skythen angehört, den aber die hellenischen Ansiedler sich zurechtgelegt hatten, spielt an der Panskopf, bärtig und mit langen Ziegenohren; die eigenartige Durchbildung des Kopfes mag unter Anlehnung an skythische Bevölkerungstypen entstanden sein.

Abb. 1081. Kupfermünze von Chersonnesos Taurica, der Pflanzstadt des pontischen Heraklea (v. Sallets Zeitschr. f. Numism. I, 1), zeigt einerseits





1081

die in der taurischen Halbinsel besonders verehrte Artemis, wie sie auf dem erjagten Hirsch kniet und ihm den Speer in den Rücken stöfst, ΧΕΡ; als Kehrseite den stofsenden Stier mit Keule, Köcher und Bogen, den Herakleswaffen; Beamtenname: ΣΥΡΙΣΚΟΥ.

Abb. 1082. Tetradrachmon von Byzanz; Gewicht 14,83 g (British Museum; Thrace p. 93). Ungeachtet des flachgehaltenen vierteiligen Quadrats der Kehrseite kann die Münze nicht früh im 4. Jahrhundert entstanden sein. Die Hauptseite, der Stier, welche auf dem Delphin steht, weist auf die Sage von der Ino, die durch den Zorn der Hera in eine Kuh verwandelt, hier den Bosporus überschritten haben sollte.



1082

Oben im Feld der Anfang des Stadtnamens ΒΥ mit dem altertümlich geformten Beta, wie es in Megara und den megarischen Kolonien zu Hause ist; unten Monogramm.

Abb. 1083. Tetradrachmon von Ainos an der Hebrosmündung; Gew. 15,3 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 314). Kopf des Hermes mit

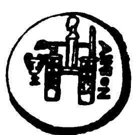


1083

lockigem Haar in Vorderansicht; er trägt eine mit einer Perlenschnur am Rande besetzte Lederkappe. Mit der hohen Vollendung der Vorderseite kontrastiert

die bei den thrakisch-makedonischen Münzen der besten Zeit überhaupt wenig ausgeführte Kehrseite; hier wenigstens der Bock im vertieften Quadrat mit Amphora und Astragal, anderwärts läfst man es sogar mit Vorliebe bei dem *Quadratum incusum* bewenden.

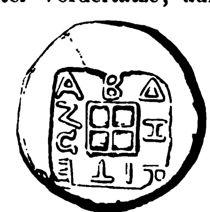
Abb. 1084. Drachme von Ainos; Gewicht 3,78 g (British Museum; Thrace p. 80). Ein Hermenpfeiler, der auf einem mit hohen Seitenlehnen versehenen Thron steht; wiedergegeben ist hier offenbar der Aufbau eines Kultbildes, der uns eine annähernde Vorstellung von der Gestalt des Thrones des Apollo von Amyklä geben kann (Vorderseite: Hermeskopf von vorn).



1084

Abb. 1085. Tetradrachmon von Abdera; Gewicht 14,91 g (British Museum; Thrace p. 67). Sitzender Greif mit erhobener rechter Vordertatze, auf den



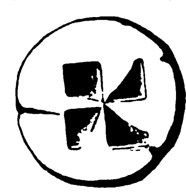


1085

Apollokultus als Hauptkultus der Stadt bezüglich; aus der archaischen Kunst herübergenommen ist die eigentümliche Gestaltung der Federornamente am Hals, die hohen steif gehaltenen Ohren; unten ein Fisch als Beizeichen der Serie; ΚΑΛΛΙΔΑΜΑΣ. Kehrseite: ΑΒΔΗΡΙΤΕΩΝ um das flachgehaltene vierteilige Quadrat.

Abb. 1086. Didrachmon von Thasos; Gewicht 8,35 g (British Museum; Thrace p. 218). Ein kahlköpfiger Silen mit struppigem Bart, langem Rofs-





1086

schweif ausgestattet, auf das rechte Knie niederknieend; hat sich eine mit langem Chiton bekleidete Nymphe geraubt; ihr Haar ist mit einer Haube umwickelt, Α. Kehrseite: *Quadratum incusum.*





1087

Abb. 1087. Tetradrachmon von Thasos; Gewicht 14,84 g (British Museum; Thrace p. 219). Kopf des bärtigen Dionysos, mit Epheu bekränzt. Kehrseite: Herakles, in das Löwenfell fest eingehüllt kniet nieder, um den Bogen abzuschiefsen. Beizeichen: ein runder Schild mit der Keule geziert; im flachen Quadrat ΘΑΣΙΟΝ.

Abb. 1088. Tetradrachmon von Akanthos; Gewicht 17,10 g (Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 286). Ein Löwe, der einen Stier niedergeworfen hat und dessen Rücken zerfleischt; im Abschnitt eine Blume. Kehrs.: flaches vierteiliges Quadrat. Eine ähnliche Gruppe wie die der akanthischen Münzen hat sich auf dem Boden von Akanthos in einem gröfseren Relief gefunden, das über einem der Stadtthore angebracht gewesen zu sein scheint. Das Münzbild, wiewohl noch nicht frei von archaischer Strenge, beweist durch seine lebendige Auffassung der Tiergestalten für die Richtigkeit von Herodots (VII, 125. 126) Angabe, wonach zwischen dem akarnanischen Acheloos und dem Nestos Löwe und Auerochse (ἄγριος βοῦς) gehaust hat, beim Durchzug der Perser aber gerade in Mygdonien, im Norden der Chalkidike, der Trofs durch Löwen angefallen worden ist; übrigens läfst sich der Löwe für die Gegenden am Olympos auch noch im Verlauf des 4. Jahrhunderts nachweisen (Paus. VI, 7, 5).



1088

Abb. 1089. Tetradrachmon von Amphipolis; Gewicht 14,52 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 325). Apollokopf von vorn, den Lorbeer-

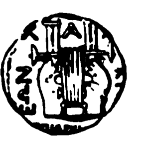


1089

kranz im Haar, am Hals kommt das Gewand zum Vorschein. Kehrseite: in dem vertieften Quadrat eine Fackel auf einem Leuchter, zur Seite ein Kranz, ΑΜΦΙΠΟΛΙΤΕΩΝ. Die Prägung dieser Münzen fällt jedenfalls vor das Jahr 357, wo Amphipolis in König Philipps Hände gerät.

Abb. 1090. Goldstater des chalkidischen Städte-





1090

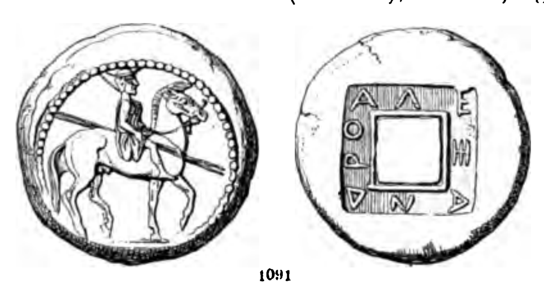
bundes; Gew. 8,6 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 328); Mittelpunkt des Bundes war

Olynth, dessen Fall (348) zugleich der späteste Termin für diese Münze wäre. Apollokopf mit breitem Lorbeerkranz. Kehrseite: Leier mit ΧΑΛΚΙΔΕΩΝ und dem Beamtennamen ΕΠΙ ΑΡΧΙ[ΔΑΜΟ, dessen Name auf zugehörigen Tetradrachmenreihen, dem Silbergeld der chalkidischen Städte, vervollständigt ist.

Die makedonischen Königsmünzen.

Die makedonischen Königsmünzen erhalten eine doppelte Wichtigkeit, indem sie nicht nur Jahrhunderte hindurch ohne Unterbrechung fortlaufende und fest datierbare Reihen gewähren, während die griechische Münzkunde gerade für die geschichtlich bedeutungsvollste Zeit sonst genötigt ist, aus äufseren Kriterien ihre vielfach nur recht unbestimmten chronologischen Anhaltspunkte zu gewinnen, sondern zugleich auch die frühesten Data liefern, die uns für die Münzen am Nordrande des ägäischen Meers sowohl wie für Hellas vorliegen. Es handelt sich dabei um die Prägung König Alexanders I., der durch die Perserkriege sich der reichen Bergwerkdistrikte im Norden der Chalkidike hatte bemächtigen können (Herodot V, 17).

Abb. 1091. Oktodrachmon gräko-asiatischen Gewichts von Alexander I. (489—454); Gew. 28,80 g



1091

(Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. V, 2). Reiter mit breitkrämpigem Hut; in der Hand zwei Speere. Kehrseite: Quadrat, flach aber leer; in der vertieften Einfassung ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ.

Abb. 1092. Silberstater Philipps II. (359—336); Gewicht 14,40 g (Imhoof, Choix pl. I, 21). Die Typen des Zeuskopfs und des Reiters mit dem Palmzweig



1092

(ΦΙΛΙΠΠΟΥ) sind zurückzuführen auf den Sieg, den Philipps Rennpferd 356 in Olympia davongetragen hatte; zur Politik der makedonischen Temeniden gehörte es seit Alexander I. (Herodot V, 22), durch ihre Teilnahme an den olympischen Festspielen ihre volle hellenische Nationalität zu dokumentieren. Der Zeuskopf kommt in seiner künstlerischen Auffassung dem wenig älteren arkadischen (Abb. 1029) sehr nahe.

Abb. 1093. Goldstater Philipps II.; Gewicht 8,58 g (Berlin Münzk.; Fox Engravings I, 67). Apollokopf mit Lorbeerkranz. Kehrseite: Biga, über der ein Siegeskranz schwebt, ΦΙΛΙΠΠΟΥ; die in grofser Menge ausgeprägte, unter dem Namen στατῆρες Φιλίππειοι,




1093

Φιλίππειοι χρυσοῖ oder auch blofs Φιλίππειοι genannte Münze überträgt die Goldprägung in dem Fufse des persischen Dareiken nach Makedonien, eine für den Handels- und Geldverkehr folgenreiche Mafsregel, mit der Philipp den Feldzug wider Persien vorbereitet. Wenn bei den römischen Schriftstellern die makedonische Goldmünze, gleichviel ob von Philipp II. oder einem seiner Nachfolger herrührend, *nummus Philippeus* und ähnlich heifst (Hultsch, Metrologie [2]243), hängt dies damit zusammen, dafs diese Stücke auch weit über Makedonien hinaus zur herrschenden Goldmünze geworden, namentlich auch im westlichen Mittelmeer, in Massalia und Südgallien in grofser Masse nachgeprägt worden sind.

Abb. 1094. Tetradrachmon Alexanders d. Gr.; Gewicht 17,07 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings I, 62). Kopf des Herakles mit übergezogenem Löwen-



1094

fell. Kehrseite: thronender Zeus, Scepter und Adler haltend, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ; vorn im Felde als Angabe der Prägstätte: das Vorderteil eines stofsenden Stiers, samt Keule, Köcher und Bogen, den Herakleswaffen, nach Erythrä in Ionien gehörig.

Abb. 1095. Tetradrachmon Alexanders d. Gr.; Gewicht 16,79 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings I, 63). Die Haupttypen wie Abb. 1094, auf der Kehrseite vorn im Felde eine nackte Knabengestalt, die in den hoch erhobenen Händen eine Tänie hält, welche auf den Rücken herabfällt; unter dem Thron ein Monogramm. Die Münze ist in Sikyon geprägt, aber erst nach Alexanders Tode. Die Prägung der von Alexander eingeführten Reichsmünze dauert auch nach seinem Tode fort zunächst in den Herrschafts-

gebieten seiner Feldherren aus politischen Rücksichten, hat sich dann aber aus rein merkantilen Gründen noch weiterhin erhalten und ausgebreitet, so dafs selbst Städte, die, wie Olbia und Odessos



1095

nie zum Alexanderreiche gehört haben, noch 100 und 150 Jahre nach Alexanders Tode mit den von ihm eingeführten Typen prägen, eine Erscheinung, die mit der aus Italien über Mitteleuropa im Mittelalter weit verbreiteten Goldguldenprägung oder auch mit den von Frankreich aus verbreiteten Turnosen verglichen werden kann.

Abb. 1096. Goldstater Alexanders d. Gr.; Gewicht 17,20 g* (Luynes Choix pl. XIV n. 2). Kopf der Athena, deren Helm mit einer Schlange verziert ist,



1096

Kehrseite: Nike, stehend, in der Rechten hält sie einen Kranz, in der Linken eine Tropäonstange, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Beizeichen: im Felde ein Dreizack.

Abb. 1097. Tetradrachmon des Königs Lysimachos von Thrakien (Gewicht 17,10 g; Imhoof, Choix pl. IX n. 11) und Makedonien, der den Kopf des zum Gott erhobenen Alexander, der mit dem Ammons-



1097

horn und Diadem ausgestattet wird, auf seine Münzen bringt. Etwas älter als dieses Alexanderporträt ist dasjenige auf den Silbermünzen, die unter Alexanders IV. Namen in Ägypten von Ptolemäus Lagi ausgegeben worden sind, wo Alexander mit der Elephantenexuvie geschmückt ist. Kehrseite: Athena Nikephoros thronend, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ, zwei Monogramme und im Abschnitt eine Ähre. Den Königstitel hat sich Lysimachos nach der Seeschlacht von Salamis gleich den übrigen Feldherren Alexanders 306 beigelegt; früher findet er sich überhaupt nicht auf Münzen, welche von griechischen Fürsten geprägt sind, auch nicht auf dem Alexandergeld; denn die vereinzelten Tetradrachmen, auf denen dem Alexandernamen der Königstitel beigelegt wird, gehören einer viel späteren Zeit, lange nach Alexanders Tode, an; s. oben zu Abb. 1095.

Abb. 1098. Tetradrachmon des Demetrios Poliorketes (306—286); Gewicht 16,90 g (Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 380). Die Typen sind bestimmt, den im Jahre 306 bei dem kyprischen Salamis von Demetrios errungenen Seesieg zu verherrlichen; die Nike mit der Trompete und der Tropäonstange ausgestattet, wie sie das Münzbild zeigt, auf der Prora stehend, ist eine Kopie des Denkmals, welches im Kabirenheiligtum auf Samothrake zur Aufstellung gelangt ist und heute in der Sammlung des Louvre sich befindet (Conze, Hauser und Benndorf, Neue Untersuchungen auf Samothrake S. 79). Kehrs.: Poseidon schreitend hat den Dreizack wider einen Gegner gezückt, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ; zwei Monogramme.



1098

Abb. 1099. Tetradrachmon des Demetrios Poliorketes; Gew. 17,07 g* (Paris; Luynes Choix pl. XIV



1099

n. 3). Porträtkopf des Königs mit Kopfbinde und Horn, auf den oben S. 424 bereits hingewiesen worden ist. Kehrseite: Poseidon, den rechten Fufs auf den Felsen stützend, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.

Abb. 1100. Didrachmon des Königs Pyrrhos (287



1100

bis 272); Gewicht 8,40 g* (Paris; Luynes Choix pl. XIII n. 6). Kopf des Achilleus, als des Ahnherrn der

epirotischen Könige. Kehrseite: Thetis auf dem Seepferd reitend, mit dem für Achilleus bestimmten Schild ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΥΡΡΟΥ.

Abb. 1101. Tetradrachmon des Antigonos Gonnatas (277—239); Gewicht 17,07 g (Imhoof, Choix pl. IX n. 22). Kopf des Poseidon mit einem eigentümlichen,



1101

einer Wasserpflanze angehörigen Kranz gechmückt. Kehrseite: Apollo nackt mit dem Bogen in der Rechten, sitzt auf der Prora, eine Darstellung, die wohl mit Imhoof, Monnaies grecques p. 128 auf des Antigonos Seesieg bei Kos zu beziehen sein wird, für welchen Kos gegenüber bei dem Heiligtum des Apollo Triopios dem Heros Antigonos, als dem Sohn des Epigonos (Demetrios), ein eigenes Heiligtum errichtet war.

Abb. 1102. Tetradrachmon von Philipp V. (221 bis 179); Gew. 17,1 g* (Paris; Luynes Choix pl. XVII n. 3). In der Mitte eines runden makedonischen Schildes befindet sich der Porträtkopf des Königs, geschmückt mit den Abzeichen des Perseus, als des Stammvaters des makedonischen Königsgeschlechtes, mit dem Flügelhelm und der Harpe. Kehrseite: die Keule im Eichlaubkranz, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ; drei Monogramme.



1102 1103

Abb. 1103. Tetradrachmon des Königs Perseus (179—168); Gewicht 16,93 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 390). Der lebensvolle Porträtkopf des Königs, mit der Binde geschmückt. Kehrseite: der Adler auf dem Blitz, im Eichenlaubkranz ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΕΡΣΕΩΣ; dazu ΜΙ und Φ.

Abb. 1104. Den Abschlufs dieser Reihe möge das Tetradrachmon der Makedonen bilden, denen 10 Jahre, nachdem das Land in der Schlacht bei Pydna seine Unabhängigkeit verloren hatte und in

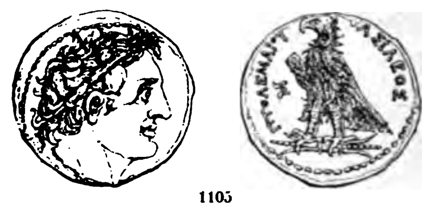


1104

Tetrarchien eingeteilt war, vom römischen Senat das Münzrecht wieder eingeräumt worden ist (Gewicht 16,9 g*; Paris; Luynes Choix pl. IX n. 15). Das Gepräge ist demjenigen Philipps V. nachgebildet; auf dem makedonischen Schild das Brustbild der Artemis Tauropolos, der Stadtgöttin von Amphipolis, dem Vorort der Macedonia prima; am Rücken der Göttin werden Köcher und Bogen sichtbar. Kehrseite: die Keule im Eichenkranz, ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ ΠΡΩΤΗΣ; drei Monogramme. Aufserhalb des Kranzes ein Blitz.

Königsmünzen der hellenistischen Reiche.

Abb. 1105. Silbermünze des Ptolemaios I. Soter (305—285); Gewicht 17,81 g*, Pentadrachmon phönikischer



1105

Währung (Paris; Luynes Choix pl. XVI n. 1). Porträtkopf des Königs mit dem Diadem. Kehrseite: der Adler auf dem Blitz, ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ; im Felde Monogramm.

Abb. 1106. Oktodrachmon phönikischer Währung in Gold; Gewicht 27,80 g* (Paris; Luynes Choix



1106

pl. XVI n. 2). Die vereinigten Brustbilder des Ptolemaios II. Philadelphos mit Diadem und Chlamys,

und seiner Gemahlin und Schwester Arsinoe II. mit Diadem und Schleier, ΑΔΕΛΦΩΝ (hinter dem vorderen Kopf ein Schild). Kehrs.: die vereinigten Brustbilder des Ptolemäus I. Soter und seiner Gemahlin und Schwester Berenike I., ΘΕΩΝ; die beiden letzteren sind bereits mit göttlichen Ehren bedacht, die ersteren noch nicht. Die Prägung dieser Münze beginnt unter Philadelphos, ist aber ohne Änderung der Typen unter seinen Nachfolgern noch mehrfach wiederaufgenommen worden. Der künstlerischen Ausführung nach stehen diese Stücke weit zurück gegen die der Silbermünzen.

Abb. 1107. Tetradrachmon des Seleukos I. Nikator (306—280); Gewicht 16,84 g* (Paris; Luynes, Monumenti d. Inst. III, 35). Kopf des Seleukos im





1107

Lederhelm, der mit dem Horn und Ohr eines Stiers geschmückt ist, das linke Horn wird vor der Stirnklappe sichtbar, um den Hals geknüpft trägt er ein Löwenfell. Kehrseite: Nike im Begriff auf ein aus Panzer, Helm, Schild und Schwert bestehendes Tropäon einen Kranz aufzulegen, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ; zwei Monogramme.

Abb. 1108. Tetradrachmon des Antiochos I. Soter (280—261); Gewicht 17,17 g (Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 404). Porträtkopf des Königs, bereits in höherem Lebensalter, mit Diadem. Kehrs.: auf dem Omphalos sitzt Apollo, den Lorbeerkranz im Haar, das Gewand ist nur über den rechten Schenkel geschlagen; er stützt sich mit der Linken auf den Bogen, die Rechte hält drei Pfeile; zu seinen Füfsen kommt ein weidendes Rofs zum Vorschein, wohl auf die Prägestätte bezüglich; zwei Monogramme. Apollo galt als Stammvater der Seleukiden, und bildet darum so vorzugsweise den Kehrseitentypus der syrischen Königsmünzen. In der Figur des sitzenden Apollo sieht O. Müller, Denkm. I, 44 die Statue auf dem Omphalosstein, welcher die Mitte von Antiochia bezeichnete.



1108

Abb. 1109. Tetradrachmon des Antiochos Hierax (227), des jüngeren Sohnes des Antiochos II.; Gewicht 17,10 g* (Paris; Luynes Choix pl. XVII n. 7). Kopf des Königs, mit der Binde geschmückt. Kehr-





1109

seite: Apollo auf dem Omphalos sitzend, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ; im Feld ΛΕ, rechts ΔΙ in einem Ring.

Abb. 1110. Tetradrachmon des Antiochos IV. Nikephoros (175—164), mit dem das echt orientalische Überhandnehmen der Titel auf dem Münzbild beginnt; Gewicht 16,78 g* (Paris; Luynes Choix pl. XV n. 6). Kopf des Königs mit der Königsbinde,





1110

die Einfassung des Typus bildet hier nicht der aus dicht nebeneinander gereihten Punkten zusammengesetzte Reif, der sog. Perlkreis, sondern eine den syrischen Münzen eigene aus einer Tänie gebildete Verzierung, die zuerst unter Antiochos III. vorkommt. Kehrseite: thronender Zeus mit Scepter und Nike, ein Typus der von Antiochos IV. an auf den syrischen Münzen gebräuchlich bleibt. Das Olympieion im Hain zu Daphne (bei Antiochia), mit dessen Apolloheiligtum von diesem König ein reichausgestatteter Kultus des Zeus Olympios verbunden wurde, erhielt eine Nachbildung der Zeusstatue des Phidias, wie ja auch durch die von ihm herrührenden Mittel der wesentlichste Teil des Olympieion zu Athen gebaut worden ist. Der Typus selbst, der sich vorher und zwar in ungleich besserer Arbeit bereits auf einer Reihe von Silbermünzen Seleukos' I. und Antiochos' I. findet, ist nichts anderes als eine Modifizierung der Kehrseite des Alexandermünze, wobei der Adler mit der Nike vertauscht wird, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΘΕΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ, das hellenistische Vorbild für den Ἀδριανὸς Ὀλύμπιος.

Abb. 1111. Tetradrachmon des Königs Demetrios II. (146—125); Gewicht 16,84 g* (Luynes Choix pl. XV n. 11). Kopf des Königs mit Diadem, noch sehr jugendlich, die Münze gehört in das zweite Jahr seiner Regierung, 145. Kehrseite: Apollo auf dem Omphalos sitzend, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΘΕΟΥ

ΦΙΛΑΔΕΛΦΟΥ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ, zwei Monogramme und ΖΞΡ die Jahreszahl der Seleukidenära 167, die auf



1111

den Münzen des ersten Demetrios zuerst beigefügt wird.

Abb. 1112. Tetradrachmon des Königs Antiochos VI. Dionysos, der als Sohn des Alexander Bala und der Kleopatra, der Tochter des Ptolemäus VI. Philometor, noch im Knabenalter stehend wider Demetrios II. von Tryphon auf den Thron erhoben wird



1112

(145—142); Gewicht 16,89 g* (Luynes Choix pl. XV n. 13). Kopf des Antiochos, mit Diadem und Strahlenkrone geschmückt, die auf den Münzen des dritten und fünften Ptolemäer Euergetes und Epiphanes vorkommt, und von dort aus zu den Seleukiden übertragen wird. Kehrseite: die beiden Dioskuren zu Rofs, Sterne über den Häuptern, in einem Kranz, der mit Beziehung auf den Beinamen des Königs aus Lorbeer, Epheu, Lilien und Ähren zusammengewunden ist, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ; Monogramm und zwei Namensanfänge; ΘΞΡ (168—144 v. Chr.). Die Dioskuren mögen als eine Anspielung auf das Doppelregiment, des Mündels und des Vormunds, anzusehen sein, auf dessen Namen wohl das ΤΡΥ zu deuten ist.

Abb. 1113. Drachme des Sophytes, Herrscher im Pendschab (Σωπείθης bei Diodor, Arrian und Strabo; *Sophites:* Curtius); Gewicht 3,76 g (Berliner



1113

Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. X, 1). Der Prägherr dieser Münze wird gewifs mit Recht identifiziert mit demjenigen, der im Indusgebiet sich Alexander unterwerfen mufste; möglich bliebe aber auch — die Identität des Namens Sopeithes mit Sophytes vorausgesetzt, welche übrigens allgemein anerkannt wird — ein etwas späterer gleichnamiger Herrscher, der vom Seleukidenreiche unabhängig geworden war, mindestens ist die Hauptseite eine Nachahmung der Münze des Seleukos Nikator (Abb. 1107), die nicht vor 306 entstanden sein kann; die Kehrseite mit Hahn und Kerykeion, ΣΩΦΥΤΟΥ, dagegen selbständig, wobei auch das Fehlen des ΒΑΣΙΛΕΩΣ kein zufälliges zu sein scheint. Die Münze bleibt jedenfalls aber ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie rasch sich die einheimischen Dynasten in Indien die zu ihnen dringende hellenische Kultur angeeignet haben, allerdings unter dem Einflufs, welchen die bis in die entferntesten Teile des Alexanderreichs vorgeschobenen Soldatenkolonien ausübten.

Abb. 1114. Tetradrachmon des baktrisch-indischen Königs Agathokles (um 200); Gewicht 16,52 g (British Museum; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VIII, 279). Die Typen sind diejenigen der Alexander-



1114

münzen: Herakleskopf mit Löwenfell, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΤΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Kehrs.: thronender Zeus mit Adler, ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΟΣ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ ΔΙΚΑΙΟΥ; Monogramm. Agathokles bezeichnet hier, politisch mit vollem Recht, den Alexander als Stifter der hellenischen Herrschaft in Baktrien, und zwar in ähnlicher Weise, wie die Köpfe des Ptolemäus Soter in Ägypten und des Philetärus in Pergamon Verwendung gefunden haben, wobei man offenbar den Herakleskopf der Vorderseite als Alexanderporträt angesehen hat; von demselben Agathokles gibt es auch noch Stücke mit Aufschriften und Typus seiner übrigen Vorgänger: des Antiochos, Diodotos und Euthydemos.



1115

Abb. 1115. Tetradrachmon des Eumenes I. von Pergamon; Gewicht 17 g* (Paris; Luynes Choix pl. XIV

n. 8). Kopf des Philetäros, als des Stifters der Dynastie, zum Zeichen seiner Heroisierung mit dem Lorbeerkranz ausgestattet, um den noch die Binde geflochten ist; auf der Kehrseite Athena, die Burggöttin von Pergamon mit Helm, Schild und Lanze, auf dem Sitze neben ihr die Eule; seitlich im Feld ein Bogen, ΦΙΛΕΤΑΙΡΟΥ Α. Der Königsname wird, soweit er auf den Pergamener Münzen beigegeben ist, immer nur im Monogramm hinzugesetzt.

Abb. 1116. Tetradrachmon des Mithradates VI. Eupator, König von Pontos (121—63); Gewicht 16,64 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 462). Porträt, Kopf des Königs. Kehrseite: ein weidender Hirsch, das heilige Tier der Artemis, im Feld Sonne und Mond, das Wappen der Achämeniden, auf die die pontischen Könige ihr Geschlecht zurückführten. Die Umgebung mit dem Epheukranz ist der Cistophorenprägung entlehnt, der im Gebiet der Provinz Asia herrschenden Silberprägung (s. oben S. 430 Abb. 477), mit Beziehung auf den von Mithradates geführten Beinamen Dionysos.


1116

Die hier zusammengestellten Königsmünzen geben selbst in der durch den Raum auferlegten Beschränkung einen Überblick über die Thätigkeit der Hellenen im Porträtfach vom Anfang des 3. bis in die ersten Dezennien des 1. Jahrhunderts. Bei den Alexanderköpfen ist das dem Kopfe Eigentümliche meist stark idealisiert worden in der Auffassung des Königs als Heros; um so charaktervoller sind die Köpfe des Ptolemäus Soter und des Antiochos Soter. Allein eine fortschreitende Entwickelung würde man in dieser Zeit vergeblich suchen; vielmehr stehen die Münzen der beiden letzten makedonischen Herrscher künstlerisch ungleich höher als diejenigen des Antigonos, ihres Vorgängers, und sind auch den gleichzeitigen ägyptischen und syrischen Reihen überlegen. Deutlicher aber als auf andern Gebieten zeigt sich hier, wie die griechische Kunst in jener Zeit durchaus eine höfische geworden ist, denn selbst in Stadtgemeinden, welche auf sonst sorgfältige Ausprägung Wert legen, wird wie in Athen und Rhodos die künstlerische Seite immer mehr vernachlässigt. Das Eingehen der königlichen Münzstätten von Makedonien scheint den kleinasiatischen in Bithynien und Pontus zu gute gekommen zu sein; im 1. Jahrhundert treffen wir die besten Arbeiten nicht etwa in Antiochia oder Alexandria, sondern im Reiche des Philhellenen Mithradates, allerdings zu einer Zeit, wo ihm das vordere Kleinasien ganz oder zum gröfsten Teil zugefallen war.

Die Hellenen im Westen.

Unteritalien.

Abb. 1117. Goldstater von Tarent; Gew. 8,59 g* (Paris; Luynes Choix pl. II n. 11). Kopf der Demeter mit der Stephane über der Stirn und dem





1117

Schleier im Haar; rechts ein Delphin, links E. Kehrseite: der thronende Poseidon, zu dem, als zu seinem Vater, Taras, der als Knabe gebildet ist, flehend die Arme erhebt. Die Haartracht des Knaben entspricht durchaus der beim Plutoskind der Eirene mit der hohen Locke über der Stirn, um den Leib hängt das Band mit dem Amulet. ΤΑΡΑΝΤΙΝΩΝ; unterm Thron K; dahinter Ͱ und ein Stern.

Abb. 1118. Goldstater von Tarent; Gewicht 8,55 g* (Paris; Luynes Choix pl. II n. 6). Ähnlicher Kopf der Demeter, ΤΑΡΑ. Kehrseite: die beiden Dioskuren





1118

zu Pferd; der hintere hält den Kranz über den Kopf seines Tieres, der vordere eine mit Tänien geschmückte Palme, ΔΙΟΣΚΟΡΟΙ; im Abschnitt ΣΑ. Die Dioskuren, wie der Poseidonkult sind natürlich Kulte, die aus Lakonien in die Kolonie gelangt sind.

Abb. 1119. Silberstater von Tarent; Gewicht 7,80 g* (Paris; Luynes Choix pl. III n. 2). Nackter Reiter, der ein zweites Rofs neben sich führt, wird





1119

von einer Nike gekrönt; im Felde ΦΙ. Kehrseite: Taras, der nackt auf einem Delphin durch das Meer reitet, sticht mit dem Dreizack nach einem Fisch; ΤΑΡΑ; unten K; rechts im Feld ein viereckiges Täfelchen.

Abb. 1120. Didrachmon von Metapont; Gewicht 7,50 g (Imhoof, Choix VIII, 258). Kopf der Nike mit Binde und Lorbeerkranz, am Halsabschnitt klein die

Beischrift NIKA. Kehrseite: das alte Wappen der Stadt, die Weizenähre; als Beizeichen eine Birne.



1120

Abb. 1121. 1122. Tetradrachmon und Didrachmon von Thurioi; Gewicht 15,80 g* und 7,90 g* (Paris; Luynes Choix pl. III n. 9. 11). Kopf der Athena, bei der das Haar über der Stirn noch die streng

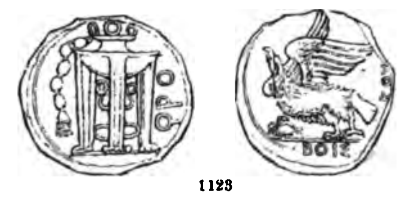


1121

1122

regelmäfsige Lockenbehandlung zeigt, während es nach hinten frei herabfällt; sie trägt einen reich mit Reliefschmuck versehenen Prachthelm, der wohl wesentlich durch die Ausstattung in Aufnahme gekommen ist, welche Phidias bei dem Helmschmuck der Parthenos angewandt hatte, auf den Münzbildern jedoch erst am Ende des 5. Jahrhunderts erscheint; hier ist es eine Skylla in der bekannten Gestaltung, der in einen Fischleib endigenden Jungfrau, mit zwei Hundeleibern an den Weichen, der linke Arm ist wie zum Heranwinken erhoben. Kehrseite: der stofsende Stier (βοῦς θούριος), mit Anspielung auf den Namen der Stadt, im Abschnitt ein Fisch, ΘΟΥΡΙΩΝ.

Abb. 1123. Didrachmon von Kroton; Gewicht 7,84* g (Paris; Luynes Choix pl. III n. 23). Der



1123

Dreifufs mit der Tänie geschmückt, neben dem der Stadtname traditionell noch in der althergebrachten Schreibweise ϘΡΟ erscheint. Kehrs.: der Adler, vor ihm wohl der Kopf eines erbeuteten Tiers, ΒΟΙΣ ΚΟΥ als Magistratsname.

Abb. 1124. Didrachmon von Kroton; Gew. 7,50 g (Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 761). Der jugendliche Herakles, als der Stadtgründer von Kroton (OΣKΣMTAM) auf dem Löwenfell sitzend, die Linke



1124

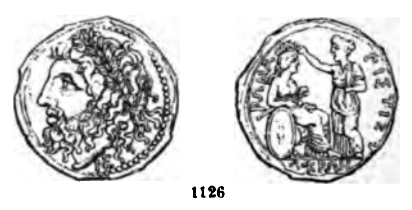
auf die Keule gestützt, in der Rechten den mit Tänien gezierten Lorbeerzweig haltend vor dem bekränzten Altar; neben ihm am Boden Bogen und Köcher. Kehrseite: um den mit Tänien geschmückten Dreifufs ist Apollo im Kampfe mit dem Drachen Python gruppiert, wobei, wie R. Rochette zuerst vermutet hat, vielleicht die Gruppe des Pythagoras von Rhegion (Plinius, N. H. XXXIV, 59) zu grunde liegt; ein Tempel des Apollo war am lakinischen Vorgebirge, und Kroton unter den besonderen Schutz des pythischen Apollo gestellt.

Abb. 1125. Didrachmon von Lokroi Epizephyrioi; Gewicht 7,16 g* (Paris; Luynes Choix pl. IV n. 5). Zeuskopf mit eigentümlich kurzem Haupt-



1125

haar und Bart, im Lorbeerkranz ΙΕΥΣ. Kehrseite: weibliche Gestalt in langem Gewand mit Kerykeion in der Rechten, auf einer mit dem Bukranion geschmückten Basis sitzend, durch die Unterschrift als ΕΙΡΗΝΗ bezeichnet; ΛΟΚΡΩΝ. Die Münze gehört in den Verlauf des 4. Jahrhunderts, doch hat sich das Ereignis, worauf sich die Darstellung bezieht, noch nicht ausfindig machen lassen, jedenfalls hatte es sich hier zunächst nicht um Parteikämpfe, sondern um äufsere Feinde gehandelt.



1126

Abb. 1126. Didrachmon von Lokroi; Gewicht 7,19 g* (Paris; Luynes Choix pl. IV n. 4). Zeuskopf

mit Lorbeerkranz, in der gewöhnlichen Auffassung der späteren (nachlysippischen) Zeit, NE in Monogramm. Kehrseite: Roma (ΡΩΜΑ) als sitzende Frau mit Schild und Schwert, doch ohne Helm, von der vor ihr stehenden Fides (ΠΙΣΤΙΣ) gekrönt; unter der Gruppe ΛΟΚΡΩΝ. Eine Darstellung, die jetzt meist auf den Kampf der Römer wider Pyrrhos und die Tarentiner bezogen wird, wobei die Lokrer an ihrem Bündnis mit den Römern festgehalten hatten, und bemerkenswert ist, weil sie uns das früheste oder doch eins der frühesten bekannt gewordenen Romabilder liefert. Die Gruppe der Bekränzung ist die herkömmliche, wie sie namentlich in den Bekrönungen von attischen Steinurkunden sich seit dem 5. Jahrhundert ausgebildet hat.

Abb. 1127. Tetradrachmon attischer Währung von Rhegion; Gewicht 17 g* (Paris; Luynes Choix pl. IV n. 13). Löwenmaske von vorn, dem Typus



1127

der samischen Münzen entlehnt (vgl. Abb. 1063. 1064). Kehrseite: eine bärtige Figur mit nacktem Oberkörper, sitzend, mit einem Stab in der Rechten, worin wohl ein sonst nicht näher bekannter Heros (κτιστής) der Rheginer zu erkennen sein wird; rückläufig: PECINOS (νοῦμμος).

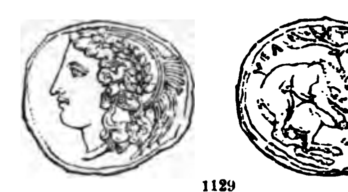
Abb. 1128. Didrachmon von Terina; Gewicht 7,72 g (Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 774). Weiblicher Kopf, TEPINAIΩN. Kehrseite: Nike, auf



1128

einer vierseitigen Basis sitzend, hält auf der ausgestreckten Hand einen Vogel, eins der durchaus genrehaften Motive, wie sie die Münzen von Terina im letzten Drittel des 5. und ersten Drittel des 4. Jahrhunderts bei den stets wiederkehrenden Darstellungen der Nike in der mannigfaltigsten Weise vorführen. Die Münze zeigt dieselbe minutiöse Durchführung, wie die unter Abb. 1117. 1118 beschriebenen Tarentiner Goldmünzen.

Abb. 1129. Didrachmon von Velia; Gew. 7,50 g* (Paris; Luynes Choix pl. III n. 15). Kopf der Athena in niederem lorbeerbekränzten Helm, der an der Seite



1129

mit einer Eule geziert ist. Kehrseite: ein Hirsch, rücklings von einem Löwen überfallen, ΥΕΛΗΤΕΩΝ.

Sicilien.

Abb. 1130. Tetradrachmon von Syrakus; Gew. 17,53 g (Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 548). Kopf der Nike, mit Lorbeerkranz, in einem besonderen Reif; aufsen vier Delphine und ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ, wogegen die ältesten Reihen der Stadt noch das Ϙ statt K schreiben. Kehrs.: Viergespann, von dem allerdings nur drei Pferde sich deutlich unterscheiden lassen, im Schritt fahrend, der Wagenlenker trägt langes Gewand, oben schwebt die Nike; im Abschnitt ein rennender Löwe. — Völlig der gleiche Typus wird übertragen auf das Dekadrachmon, das πεντηκοντάλιτρον (Gewicht 43,40 g durchschnittlich), in welchem die Silberprägung vorliegt, die Gelon nach seinem Sieg bei Himera seiner Gemahlin Damarete zu Ehren begonnen hat, nachdem dieselbe den Frieden mit Karthago hatte vermitteln helfen. Noch Böckh hatte geglaubt, die Angabe Diodors XI, 26: στεφανωθεῖσα ὑπ' αὐτῶν (den Puniern) ἑκατὸν ταλάντοις χρυσίου, νόμισμα ἔκοψε τὸ κληθὲν ἀπ' ἐκείνης Δαμαρέτειον· τοῦτο δ' εἶχεν Ἀττικὰς δραχμὰς δέκα, ἐκλήθη δὲ παρὰ τοῖς Σικελιώταις ἀπὸ τοῦ σταθμοῦ πεντηκοντάλιτρον auf eine Goldmünze beziehen zu müssen; aber Goldmünzen gibt es um jene Zeit in Sicilien überhaupt noch nicht, so dafs sich Diodors Worte nur auf den aus dem Golde erzielten Erlös beziehen können.



1130

Abb. 1131. Tetradrachmon von Selinus; Gew. 17,36 g* (Paris; Luynes Choix pl. VI n. 12). Apollo



1131

auf dem von der Artemis gelenkten Wagen, sendet, wie im Anfang der Ilias, seine Pest und Verderben

bringenden Pfeile aus, ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΟΣ. Kehrseite: ein nackter Jüngling mit dem Hörnchen an der Stirn, als der Flufsgott ΣΕΛΙΝΟΣ bezeichnet, bringt die Opferspende an dem bekränzten Altar, der durch den Hahn als solcher des Asklepios zu erkennen ist; die linke Hand hält den Weihwedel, hinten steht als Anathem ein Stier, darüber das alte redende Wappen von Selinus, das Eppichblatt (σελῖνος). Die Darstellung knüpft an das bei Diogenes Laert. VIII, 2. 11. 70 erwähnte Ereignis an, dafs Selinus durch die in seiner Nachbarschaft gelegenen Sümpfe von einer Pest bedrängt wurde, worauf der Philosoph Empedokles aus Akragas die beiden Flüsse der Stadt durch die Sümpfe geleitet und so die Gegend wieder von ihrer Plage befreit habe; wie hier der Flufsgott Selinus ist nämlich in der gleichen Opferhandlung auf andern Münzen auch der zweite Flufsgott Hypsas dargestellt.

Abb. 1132. Tetradrachmon von Naxos; Gewicht 17,3 g (Berliner Münzk.; Friedlaender u. Sallet N. 571). Kopf des Dionysos, der hier bärtig erscheint, mit




1132

dem Epheukranz geschmückt, nud noch nicht alle Altertümlichkeit abgelegt hat. Auf der Kehrseite ein hockender bärtiger Satyr, der sich mit der linken Hand aufstützt und den Inhalt seiner Trinkschale betrachtet; links an der Seite und unten wird der lange Rofsschweif sichtbar.

Abb. 1133. Tetradrachmon von Akragas; Gew. 17,28 g* (Paris; Luynes Choix pl. VII n. 2). Zwei Adler, die einen Hasen erlegt haben, AKPA. Kehr-




seite: die Seekrabbe (die für die älteren Münzen der Stadt allein als Prägbild gebraucht wird), und darunter die Skylla, mit fliegendem Haar, also in rascher Bewegung gedacht; aufgefafst ist sie durchaus entsprechend derjenigen auf den Münzen von Thurioi, auch der Gestus des erhobenen Arms der nämliche; diese Darstellung war also für die Skylla um jene Zeit (d. h. in den letzten Decennien des 5. Jahrh.) bereits typisch geworden; AKPAΓA(NTINON).

Abb. 1134. Dekadrachmon von Akragas; Gew. 42,87 g (Paris; Federzeichnung). Die beiden Adler auf dem Hasen, der vorn stehende reckt den Hals




1134

in die Höhe, an einem Bissen schlingend; unter dem daliegenden Tiere wird der Fels mit Grashalmen sichtbar, rechts als Beizeichen eine Heuschrecke. Kehrseite: Quadriga in lebhafter Bewegung, die Rosse stark nach vorn gekehrt, der Wagenlenker ist von dem fliegenden Gewand fast entblöfst; über den Rossen schwebt ein Adler, der eine Schlange in den Krallen hält, als Augurium zu fassen; unter dem Gespann die Krabbe. Die Form der Aufschrift ist abweichend von der sonstigen, AKPAΓAΣ; hinter dem Kopf des Wagenlenkers A (fehlt auf der Abbildung). Die Prägung der Münze fällt nicht lange vor die Einnahme der Stadt durch die Punier im Jahre 406.

Abb. 1135. Didrachmon von Eryx; Gewicht 8,21 g (Imhoof, Choix VIII, 265). Kopf der Aphrodite, deren Haar hinten mit einer Sphendone bedeckt ist. Kehr-




1135

seite: ein Büschel Weizenähren, davor ein Hund auf der Fährte begriffen, EPVKAII(B). Die Prägung der Münzen griechischer Aufschrift reicht hier wie durchgängig im Westen Siciliens nur bis gegen das Jahr 400, wo die Errichtung der karthagischen Provinz erfolgt.

Abb. 1136. Tetradrachmon von Gela; Gewicht 17,42 g (Imhoof, Choix VIII, 266). Vorderhälfte eines Stiers mit bärtigem Menschenkopf, der Flufsgott Gelas, ΓΕΛΑΣ, der hier in der halbtierischen Gestalt des Acheloos (s. oben S. 2) gebildet wird. (Kehrs.: Quadriga im Schritt, darüber schwebt die Nike.)



1136

Abb. 1137. Goldmünze von Gela; Gewicht 2,91 g (Paris; Luynes Choix pl. VII n. 5). Reiter in phrygischer Mütze mit dem Speer. Kehrs.: Vorderhälfte des Flufsgotts ΓΕΛΑΣ; darüber Weizenkorn.



1137

Abb. 1138. Tetradrachmon von Katana; Gewicht 17,15 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Kopf des Apollo in Vorderansicht, mit breitem Lorbeerkranz geschmückt, an den Seiten Leier und




1138

Bogen, unter dem Hals die Beischrift ΑΠΟΛΛΩΝ; seitlich im Feld ΧΟΙΡΙΩΝ, der Name des Stempelschneiders. Kehrs.· Quadriga, die vor der Meta anlangt; Nike fliegt mit einer Guirlande auf den Wagenlenker zu; im Abschnitt ein langer Krebs. Gegen das Jahr 400 ist Katana in die Hände des Tyrannen Dionysios von Syrakus geraten, womit die Selbständigkeit der Katanäer ein Ende nimmt; die hier beschriebene Münze gehört in die letzten Jahre des 5. Jahrhunderts.

Mit den zuletzt beschriebenen sicilischen Münzen gleichzeitig entstanden sind die glänzenden Reihen von Syrakus, dessen Prägstätte nun eine um so intensivere Thätigkeit entfaltet hat, da die bis dahin unabhängigen sicilischen Stadtgemeinden teils von Dionysios unterworfen, teils in den Kriegen mit den Puniern ihren Untergang gefunden oder auch unter punische Herrschaft geraten waren. Ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse gewinnen die syrakusanischen Münzen dieser Zeit dadurch, dafs weitaus die meisten derselben mit dem Namen der Stempelschneider versehen sind, die aufserhalb Syrakus, soweit die Münzstätten nicht, wie dies mit einigen der sicilischen der Fall war, unter dem Einflufs von Syrakus stehen, und mit diesem wetteifern wollen, immer nur vereinzelt nachzuweisen sind.


1139

Abb. 1139. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17,16 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Frauenkopf, der auf der Stephane den Künstlernamen ΣΩΣΙΩΝ trägt und von vier Delphinen umgeben ist, ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kehrseite: Quadriga, darüber Nike; unten zwei Delphine.

Abb. 1140. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17,24 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Kopf der Arethusa, von den Delphinen umspielt; das Haar der Nymphe ist hinten mit einer


1140

sternbesetzten Sphendone umschlungen, deren Band über der Stirn (ebenfalls in Stickerei oder in Goldblech aufgesetzt) einen auf Wellen schwimmenden Delphin zeigt; ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Der Name des Künstlers Euainetos steht abgekürzt zu ΕΥΑΙ auf dem Bauch des einen Delphins, vollständig ΕΥΑΙΝΕΤΟ auf dem Täfelchen, welches auf der Kehrseite die Nike trägt. Die Quadriga ist in vollem Rennen; darunter zwei Delphine. Etwas jünger als dieses Tetradrachmon ist das vom gleichen Künstler herrührende

Abb. 1141. Dekadrachmon von Syrakus; Gewicht 43,1* g (Paris; Luynes Choix pl. VIII n. 3). Kopf der Kora mit lockigem Haar, das mit einem Kranze


1141

von Getreideblättern geziert ist, von den Delphinen umgeben, der Küntlername grofs im Felde ΕΥΑΙΝΕ. Kehrseite: die Quadriga, darüber die Nike. Im Abschnitt stehen auf einer Stufe Panzer, Beinschienen, Helm und Schild, als Preisstücke ΑΘΛΑ für das Wagenrennen bezeichnet.

Abb. 1142. Tetradrachmon von Syrakus; Gew. 17,20 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Der Arethusakopf trägt ähnlichen Haarschmuck wie der von Abb. 1140; der Künstlername des Eukleidas steht auf


1142

einer geöffneten Rolle im Feld ΕΥΚΛΕΙΔ. Der doppelte Contour des Kopfs und der ihn umgebenden Delphine links rührt davon her, dafs während des Prägens, welches ein wiederholtes Aufschlagen des Hammers verlangte, der Schrötling etwas von der Stelle gerückt ist; ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Kehrseite: Quadriga.

Abb. 1143. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17 g (Berl. Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. a. a. O.). Athenakopf in Vorderansicht mit reich ver-




1143

ziertem Helm; der Künstlername ΕΥΚΛΕΙΔΑ steht vorn auf dem Helm. Von den Delphinen, welche die Göttin umgeben, sind zwei ganz sichtbar, zwei kommen aus dem Lockenhaar hervor; ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Kehrseite: das Viergespann von einer Frauengestalt, welche eine Fackel hält (also wohl Kora), gelenkt, über ihr Nike; unten eine Getreideähre.

Abb. 1144. Dekadrachmon von Syrakus; Gewicht 42,45 g (British Museum; v. Sallets Zeitschr. f. Num. a. a. O.). Die Göttin trägt das Haar in einem Netz,



1144

dessen Band über der Stirne sichtbar wird, der Künstlername ΚΙΜΩΝ steht auf dem Delphin unter dem Kopfe; ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Die Kehrseite mit der Quadriga und den Waffen ΑΘΛΑ ist dem Kehrseitetypus des Euainetos (Abb. 1141) ähnlich behandelt.

Abb. 1145. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 16,50 g (British Museum; v. Sallets Zeitschr. f. Num. II, 1). Die Rosse der Quadriga in lebhafter Bewegung, oben die Nike; ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ im Abschnitt; auf der Leiste, welche diesen von dem Bilde abgrenzt, steht der Künstlername ΚΙΜΩΝ; an der gleichen Stelle tragen ihn, wo er aber meist abgeschliffen ist, bei dem hohen Relief die Dekadrachmen des Kimon.



1145

(Vorderseite: Kopf der Arethusa in Vorderansicht, ΑΡΕΘΟΣΑ).

Abb. 141 (oben S. 134). Elektronmünze von Syrakus, Gewicht 6,89 g (British Museum), aus der Zeit der von Timoleon wiederaufgerichteten Demokratie (zu 345—317). Apollokopf mit lang herabwallendem Haar im Lorbeerkranz, hinten sein Bogen ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Kehrseite: Artemiskopf; am Hals kommt der Köcher zum Vorschein, an der Seite der Bogen ΣΩΤΕΙΡΑ.

Abb. 1146. Tetradrachmon des Agathokles (317 bis 289); Gewicht 17,30 g (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 629). Korakopf mit dem Ähren-



1146

kranz und lang herabwallendem Lockenhaar, ΚΟΡΑΣ. Kehrseite: Nike mit nacktem Oberkörper, mit dem Hammer in der Rechten, um auf ein nahezu fertiges Tropäon den Helm aufzunageln, ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ; Monogramm, und als Beizeichen das Dreibein, in Sicilien vielfach gebraucht als Hinweis auf die dreieckige Gestalt der Insel. Die Münze gehört noch in die erste Hälfte von Agathokles' Regierung; diejenigen seiner späteren Zeit ahmen in ihrer Aufschrift das Beispiel der Diadochen nach, ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ.

Abb. 1147. Achtlitrenstück des Königs Gelon; Gewicht 7,99 g* (Paris; Luynes Choix pl. XIII n. 12). In dem Porträtkopf mit der Binde liegt wahrschein-




1147

lich ein ideales Porträt des ersten Gelo (5. Jahrh.) vor, ebenso wie andre Münzen mit dem Namen des Hiero einen Porträtkopf tragen, in dem man alsdann wohl nur den älteren Hiero sehen könnte. Die jüngere Tyrannis von Syrakus sucht in der langen und glücklichen Regierung Hieros II. (275—216) die Traditionen der alten grofsen Herrscher wieder aufzufrischen, auf die Hiero seine Abkunft zurückführt, Gelo, dessen Name ΓΕΛΩΝΟΣ ohne Titel auf der Kehrseite der Münze unter der Biga steht zusammen mit ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ, ist vor seinem Vater noch gestorben.

Abb. 1148. Sechzehnlitrenstück der Königin Philistis; Gewicht 13,18 g durchschn. (Paris; Luynes Choix pl. XIII n. 11). Weiblicher Porträtkopf mit

Diadem und reich gefaltetem Schleier; dahinter ein Stern. Kehrs.: Quadriga im Schritt von der Nike geführt, oben ein Stern (das Beizeichen wechselnd auf den verschiedenen Serien), ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΦΙΛΙΣΤΙΔΟΣ.

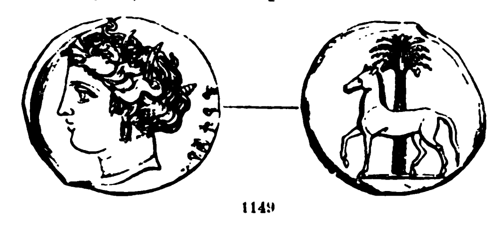


1148

Die nur durch ihre übrigens sehr zahlreichen Münzen und eine Inschrift im Theater von Syrakus bekannte Königin scheint die Gemahlin Hieros II. gewesen zu sein; das schön ausgeführte Porträt erinnert an gleichzeitige Münzen der ägyptischen Königin Arsinoe II., der Gemahlin des Philadelphos, übertrifft dieselben jedoch künstlerisch bei weitem; vielleicht sind diese Münzen erst nach dem Tode der Philistis geprägt, entsprechend denjenigen der Arsinoe.

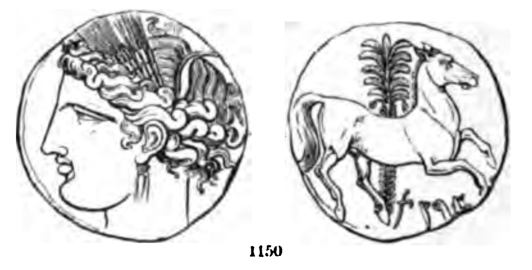
Völlig unter dem Einflufs der syrakusanischen Münzen entstanden sind die von den Karthagern ausgegebenen, sowohl die aus ihren sicilischen Besitzungen, als diejenigen aus afrikanischen Prägstätten.

Abb. 1149. Tetradrachmon attischer Währung; Gewicht 17,50 g maximal (Müller, Numism. de l'ancienne Afrique II, 74). Frauenkopf mit Ährenkranz (Demeter oder Kora), die Umschrift: *kart-chadasath* »Neustadt«. Kehrseite: das Rofs vor der Palme, das Wappen Karthagos. Entstanden um die Mitte des 4. Jahrhunderts.



1149

Abb. 1150. Doppelstater in Gold; Gewicht 22,63 g (Paris; Müller, Numism. de l'ancienne Afrique II, 86).



1150

Demeterkopf. Kehrseite: Rofs und Palme, mit der auf Karthago bezogenen Umschrift בארצת; wahrscheinlich in Afrika geprägt. Der Kultus der Demeter und Kora war in Karthago nach der Belagerung von Syrakus durch Himilko (396) eingeführt worden, und die angesehensten dort ansässigen Hellenen mit den Priesterämtern bekleidet worden (Diodor. XIV, 77).

Kaiserzeit.

Waren in den vorigen Abteilungen griechische Münzen zusammenzustellen, die in der Zeit der politischen Selbständigkeit ihrer Staaten geprägt worden sind, so ist im folgenden eine kleine Zahl von Typen beschrieben, welche von griechischen Gemeinden während der Kaiserzeit ausgegeben worden sind. Selbständigen künstlerischen Wert verlieren die griechischen Münzen im letzten vorchristlichen Jahrhundert fast durchgängig, und Gleiches gilt für die der Kaiserzeit. Einen Ersatz dafür aber bieten sie durch die nun beginnende antiquarische Vorliebe für alte Sagen, die am Lokal haften, und wieder hervorgesucht, werden; nicht selten auch dadurch, dafs sie den Beweis liefern, wie altberühmte Kunstwerke an Ort und Stelle sich erhalten haben, und für die längst ihrer Freiheit beraubten und wirtschaftlich heruntergekommenen Gemeinden nun ein Gegenstand des Stolzes geworden sind. Hierdurch ist uns eine recht beträchtliche Anzahl von Kunstwerken in Kopien bewahrt, denen auf Münzen aus den Zeiten der griechischen Unabhängigkeit sehr wenig an die Seite zu stellen ist; der Wert, mit dem die ältere Zeit ihre Kunstwerke schätzte, war ja ein anderer, so lange die Produktionskraft der griechischen Kunst noch ungebrochen war, und materielle Mittel vorhanden waren, um Neues zu schaffen. Der Zeus des Phidias in Olympia, der Hermes des Kalamis in Tanagra, die Aphrodite des Praxiteles in Knidos und so manches andre ist uns auf Münzen erhalten (s. die Artikel der einzelnen Künstler).

Abb. 1151. Kupfermünze von Delphi (Sammlung Imhoof; Zeitschr. f. Numism. I, 4). [ΑΥΤοκράτωρ ΚΑΙσαρ ΤΡΑΙΑΝΟϹ ΑΔΡΙΑΝΟϹ Brustbild des Hadrian mit Lorbeerkranz.] Kehrseite: ΔЄΛΦΩΝ. In einer Felsgrotte sitzt Pan, neugierig nach rechts in die Höhe blickend, eine Darstellung, welche wohl nur auf die allen Besuchern Delphis als besondere Merkwürdigkeit gezeigte Korykische Grotte zu beziehen ist mit ihrem viel gefeierten Pan- und Nymphenkult (Paus, X, 32, 5). Zum Münzbild verwandt zu haben scheint man sie aber, als Kaiser Hadrian auf einer seiner griechischen Reisen nach Delphi gelangte.



1151

Abb. 1152. Kupfermünze von Delphi (ebdas.). [ΘЄΑ ΦΑΥϹΤЄΙΝΑ Brustbild der älteren Faustina.] Kehrseite: ΔЄΛΦΩΝ, ein Tempel mit sechs Säulen,

das Dach mit reicher Aktroterienkrönung, im Tympanon eine Andeutung der Giebelfiguren. In der Mitte zwischen den Säulen steht grofs das E, das in Holz ausgeführt als eine Stiftung der sieben Weisen angesehen wurde (Plutarch de E Delphico 5: ἀναθεῖναι τῶν γραμμάτων ὃ τῇ τε τάξει πέμπτον ἐστὶ καὶ τοῦ ἀριθμοῦ τὰ πέντε δηλοῖ). Darnach kann hier nur das allerdings sehr frei wiedergegebene delphische Heiligtum gemeint sein. Im Vordergrund sind drei Stufen.


1152

Abb. 1153. Kupfermünze von Korinth als C(olonia) L(aus) J(ulia) Cor(inthus) (Imhoof, Choix II, 50). Kopf des Antoninus Pius mit Lorbeerkranz,


1153

ANTONINVS AVG PIVS. Kehrseite: Leukothea, in lebhafter Bewegung, das Obergewand ist ihr an der Seite herabgesunken, das κρήδεμνον segelartig aufgebläht von der Eile, zu ihren Füfsen ein Seepferd; vielleicht, worauf Imhoof, Monnaies grecques 159 hinweist, die von Pausanias II, 2. 9 im Isthmischen Heiligtum beschriebene Gruppe: καὶ ἵππος εἰκασμένος κήτει τὰ μετὰ τὸ στέρνον Ἰνώ τε καὶ Βελλεροφόντης καὶ ὁ ἵππος ὁ Πήγασος, wobei es sich offenbar um zwei einander gegenübergestellte Gruppen handelt.

Abb. 1154. Kupfermünze von Argos (Imhoof, Choix II, 66). Kopf des Antoninus Pius mit Lorbeerkranz,


1154

kranz, Ἀντωνεῖ)NOC ЄYCЄBHC. Kehrseite: APΓЄIωN, Poseidon, der die Amymone verfolgt, eine Sage, welche an die Quellen von Lerna unweit Argos verlegt wurde (Pausanias II, 37).

Abb. 1155. Kupfermünze von Abydos (Annuaire de la soc. de numism. III pl. V). [Brustbild des Severus AV KAI Λ CЄΠΤΙΜΙΟC CЄΟVΗΡΟC ΠЄΡΤΙναξ.] Kehrseite: ЄΠΙ ΑΡΧιερέως ΦΛαβίου ΒΑ ΠΡΟΚΛΟΥ ΑΒΥΔΗΝῶν, Leander, der von Sestos aus über den Hellespont nach Abydos geschwommen ist, auf den Wellen vor dem Turme, auf dem Hero mit einer Lampe in der Hand ausschaut; auf andern Exemplaren ist links in der Höhe ein fliegender Eros beigefügt, der auf den Schwimmer seinen Pfeil abschiefst. Die gleiche Sage wird (ebenso, Leander in den Wellen, Hero auf dem Turme) auch auf Münzen von Sestos in der Kaiserzeit dargestellt.


1155

Abb. 1156. Kupfermünze von Apamea in Phrygien (Berliner Münzk.; Friedlaender und Sallet N. 885). [Brustbild des Philippus Arabs mit dem Mantel über dem Harnisch, AYΤοκράτωρ Καῖσαρ ΙΟΥΛιος ΦΙΛΙΠΠΟC ΑΥΓουστος.] Kehrs.: ЄΠΙ Μάρκου ΑΥΡηλίου ΑΛЄΞΑΝΔΡΟΥ Β (τὸ δεύτερον) ΑΡΧΙερέως ΑΠΑΜЄΩΝ. Die Arche, aus der Noah (ΝΩЄ) mit seinem Weibe hervorschauen; oben auf der in die Höhe geschlagenen Decke des Kastens sitzt eine Taube, eine andre kommt mit dem Ölblatt herbeigeflogen; im Vordergrund sind Noah und sein Weib ans Land getreten, im Gebete mit erhobener Rechten für ihre Rettung dankend. Die Libri Sibyllini I, 262 nennen den über Apamea sich erhebenden Berg Ararat, wo bei dem Aufhören der Sintflut die Arche zurückgeblieben sei. Jedenfalls ergibt der auf Münzen dieser Stadt mehrfach wiederholte Münztypus, dafs unter Severus, Macrinus und Philippus die alttestamentliche Überlieferung in Apamea lokalisiert wird, zunächst vielleicht nur unter Anknüpfung an den Bergnamen Κιβωτός.


1156

Abb. 1157. Kupfermünze von Abonoteichos in Paphlagonien (Paris). ΑVΤοκράτωρ ΚΑιCαρ Λούκιος ΑΥΡΗλιος ΟΥΗΡΟC, Brustbild des Kaisers im Paludamentum mit Lorbeerkanz. Kehrs.: ΙΩΝΟΠΟΛЄΙΤΩΝ. Die Schlange mit dem Menschenkopf, ΓΛΥΚΩΝ, verherrlicht das unter Antoninus Pius dort eröffnete Schlangenorakel, womit der von Lucian verspottete Pseudomantis Alexander von Abonoteichos, seiner


1157

Vaterstadt aus, seine Zeitgenossen bis nach Rom in Erstaunen setzte, und das in kurzer Zeit mit den alten Orakelstätten von Klaros, Branchidä und Mallos erfolgreich konkurrieren konnte. Lucian hat in seinem Alexander s. Pseudomantis einen in allem Wesentlichen getreuen Bericht von diesem Orakel gegeben, wie er denn auch von den Münzen mit dem Bilde des Glykon Kenntnis hat (νόμισμα καινὸν κόψαι ἐγκεχαραγμένον τῇ μὲν Γλύκωνος — ἔχοντος, c. 58). Das bis dahin bedeutungslose Abonoteichos wurde zu einer durch Fremdenverkehr blühenden Stadt, und vermutlich als Verus, des M. Aurelius Mitaugustus, des parthischen Feldzugs halber nach Asien kam, gelang es Alexander durchzusetzen, dafs seine Vaterstadt — die älteren Glykonmünzen lauten noch ΑΒΩΝΟΤΕΙΧΙΤΩΝ — nun mit dem stolzen Namen Jonopolis bedacht wurde, der ihr als Inepoli bis zur Gegenwart geblieben ist; sie war damit den alten milesischen Kolonien wie Sinope und Sesamos (das damalige Amastris) als ebenbürtig an die Seite gestellt. Dafs Lucian und seine in Amastris wohnenden epikuräischen Freunde einerseits, die Anhänger der Christengemeinden in den pontischen Städten andererseits (die ἄθεοι καὶ Χριστιανοί, c. 28) wider den Orakelschwindel eiferten, hattè wenig Wirkung. Lucians Meinung, mit Alexanders Tode sei das Unwesen in Abonoteichos zu Ende, hat sich nicht erfüllt. Inschriften, die in Transilvanien zum Vorschein gekommen sind (Corp. Inscr. Lat. III, 1 N. 1021. 1022), zeigen, dafs der Glykonkultus bis dorthin vorgedrungen ist, und im nördlichen Macedonien (Ephem. epigr. II, 331) wird neben dem Schlangenmann auch eine Dracaena, aufserdem aber noch Alexander selbst verehrt. Dafs der Glykonkultus keine ephemere Erscheinung geblieben ist, geht schon daraus hervor, dafs Glykon noch unter Trebonianus Gallus als Münztypus von Ionopolis nachweisbar ist (im Cabinet national zu Paris; Chabouillet in Renans M.-Aurèle S. 51).

B. Römische.

Der Gegensatz griechischer und italischer Kultur gibt sich in der verschiedenartigen Entwickelung des Münzwesens scharf zu erkennen. Während der griechische Handel dem Beispiel der orientalischen Völker folgend, das Edelmetall des Goldes und Silbers als Wertmesser gebraucht, bildet in Italien aufserhalb der hellenischen Kolonien und aufserhalb Etruriens, dessen Gold- und Silbermünzen schon in recht frühe Zeit hinaufreichen, das Kupfer den Wertmesser. An die Stelle der mit Stempeln versehenen Kupferbarren tritt, ohne dafs dieselben darum sofort dem Verkehr entzogen worden wären, aber erst in verhältnismäfsig später Zeit, das gegossene Schwergeld *(aes grave)*. Erwähnt werden Bestimmungen in Geldeswert bereits in den Zwölftafelgesetzen. Was uns erhalten ist an römischem Schwergeld, reicht jedoch auch in seinen ältesten Stücken, wie eine Vergleichung mit den Münzen der griechischen Kolonien in Unteritalien und Sicilien lehrt, nicht über die Zeit des Timoleon hinauf, gehört mithin im wesentlichen der Zeit Alexanders d. Gr. und der Diadochen an; es zeigt im Münzbild von Altertümlichkeit keine Spur mehr, erscheint oft plump und derb, aber die Technik ist durchweg eine gute. In der zur Herstellung des Schwergeldes erforderlichen gröfseren Metallmasse liegt es begründet, dafs man die Geldstücke nicht prägte, sondern gofs. Den römischen Münzbeamten bleibt hiervon ihr Titel *tresviri* (erst ganz am Ende der Republik *quattuorviri*) *aere argento auro flando feriundo*; AAAFF.

Das Ganzstück der alten römischen Kupferprägung bildet der As, der römischen Libra (Pfund) an Gewicht gleich, weshalb er auch der Libral-As heifst. Bemerkt zu werden verdient allerdings, dafs das Gewicht der erhaltenen Stücke nirgends das für die römische Libra angenommene Normalgewicht von 12 Unzen = 327,45 g erreicht, wenn auch die Teilstücke vereinzelt besser ausgebracht sind, als die As-Stücke. Eine Genauigkeit im Gewicht, wie sie bei den Goldmünzen zu finden ist, wird man hier übrigens auch nie angestrebt haben, aufserdem aber ist auch durch Abnutzung im Verkehr und mehr noch durch Oxydierung in dem Erdboden vielfach eine Schmälerung des Gewichts eingetreten. Das Ganzstück und seine Teilstücke werden nicht nur durch besondere Typen, sondern zugleich auch durch Wertbezeichnungen kenntlich gemacht, wobei der As und seine Einteilung in 12 Unzen den Ausgangspunkt bilden; bezeichnet wird demnach der As mit I; die Hälfte, Semis, mit S; das Drittel, Triens, mit ....; das Viertel, Quadrans, mit ...; das Sechstel, Sextans, mit ..; das Zwölftel, die Uncia, mit . Als Maximalgewichte ergeben sich für den As 304 g, für den Semis 161,25 g, für den Triens 110,44 g, für den Quadrans 73,48 g, für den Sextans 50,50 g, für die Uncia 27,32 g.

Abb. 1158. Libral-As; Gewicht 289,97 g (Samml. Blacas; Mommsen, Histoire de la monnaie romaine traduite par le Duc de Blacas pl. V). Das ständige Münzbild für den As ist der altrömische bärtige Doppelkopf des Janus *(penes Janum prima)*, wogegen die Rückseite die auf dem älteren Kupfergeld bei allen Nominalen wiederkehrende Prora trägt, die damit eigentlich das Stadtwappen wird. Für die Form des Schiffs gilt, dafs dasselbe durchgängig in der erst im Verlauf des 4. Jahrhunderts aufgekommenen Weise gebildet ist, die »den eingezogenen Bug mit vorn ausgebogener Stevenverlängerung« (Graser) zeigt. Über der Prora I als Wertzeichen.

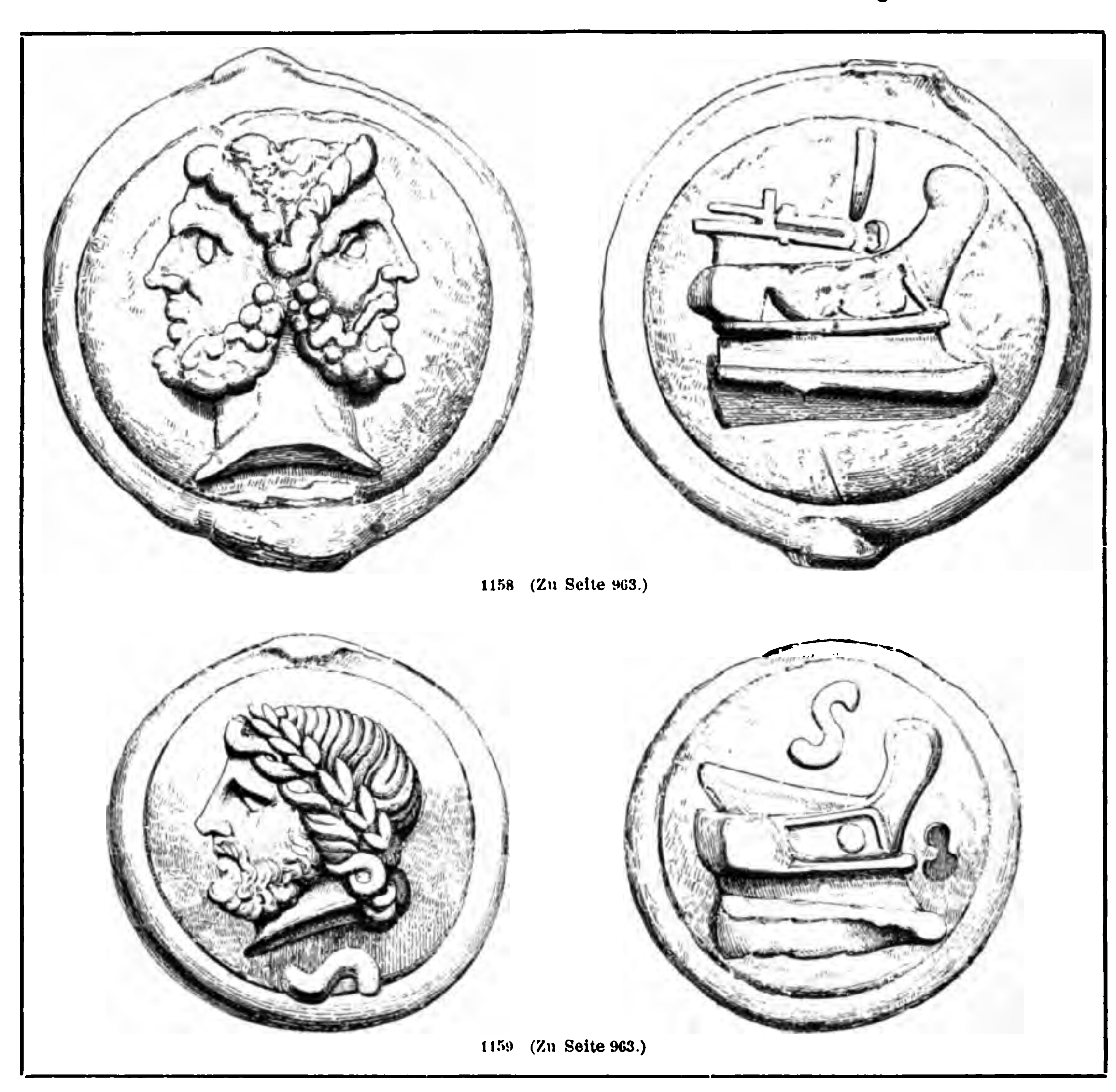
Abb. 1159. Semis; Gew. 140,74 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas pl. VI n. 1). Kopf des Jupiter links-

hin; mit Lorbeer bekränzt *(penes Jovem summa)*, darunter S. Rückseite: die Prora, über der das Wertzeichen wiederholt ist.

Abb. 1160. Triens; Gew. 81,84 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas pl. VI n. 2). Kopf der Minerva mit niedrigem Helm rechtshin. Rückseite: die Prora mit • • • •

Blacas pl. VII n. 2). Frauenkopf im Helm linkshin, entweder Minerva oder Roma; dahinter •. Rückseite: die Prora mit dem Wertzeichen.

Gleichzeitig mit dem im Vorigen beschriebenen schweren As, der im Jahre 268 auf den Triental-As reduziert worden ist, und diese Reduktion noch überdauernd verläuft die Ausgabe des ersten Silber-



1158 (Zu Seite 963.)

1159 (Zu Seite 963.)

Abb. 1161. Quadrans; Gewicht 67,70 g (Paris; Mommsen-Blacas pl. VI n. 3). Kopf des unbärtigen Hercules linkshin, mit dem Löwenfell geschmückt; dahinter • • • Rückseite: die Prora mit • • •

Abb. 1162. Sextans; Gew 50,50g (Paris; Mommsen-Blacas pl. VII n. 1). Kopf des Mercur linkshin, mit dem geflügelten Petasus • • Rückseite: die Prora, darunter das Wertzeichen wiederholt.

Abb. 1163. Uncia; Gew. 25,53 g (Paris; Mommsen-

gelds, welches den Namen des römischen Staats trägt, und für die im Jahre 338 erworbenen Gebiete Campaniens geprägt war. Dasselbe bildet wie in der Währung, so auch in der oft ganz vorzüglichen stilistischen Ausführung die Fortsetzung der Münzen, welche von den bis dahin unabhängigen und wesentlich unter griechischem Einflufs stehenden campanischen Stadtgemeinden ausgegeben worden waren.



1160 (Zu Seite 964.)

1161 (Zu Seite 964.)

1162 (Zu Seite 964.)

1163 (Zu Seite 964.)

Abb. 1164. Didrachmon; Gew. 7,063 g* (Cohen, Monnaies de la république rom. pl. XLIV, 18). Herakleskopf mit der Binde geschmückt, am Hals kommt das



1164

umgezogene Löwenfell zum Vorschein, darüber klein die Keule. Kehrseite: die Wölfin mit den Zwillingen, eine der ältesten Darstellungen der römischen Lokalsage, ROMANO.

Abb. 1165. Didrachmon; Gewicht 6,83 g* (Paris; Luynes Choix pl. II n. 3). Apollokopf mit langem Haar, das mit dem Lorbeerkranz geziert ist, ROMANO.





1165

Kehrseite: ein frei sprengendes Rofs, darüber ein Stern. Die hier in Campanien von Rom ausgeübte Prägung ist durchaus analog der von Karthago im Bereich seiner sicilischen Kolonien eröffneten; s. oben S. 961; in beiden Fällen mufs sich die Fremdherr-

schaft dazu bequemen, griechisches Münzwesen anzunehmen.

Mit dem Jahre 268 beginnt die zweite Periode des römischen Münzwesens, die Reduktion des älteren Libral-Asses auf den Triental-As und die Aufnahme der Silberprägung in Rom selbst.

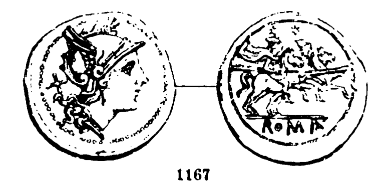
Abb. 1166. Reduzierter, sogenannter Triental-As, Gew. 47,75 g (Mommsen-Blacas XXII, 7). Die Typen sind im wesentlichen die alten geblieben, der Janus-



1166

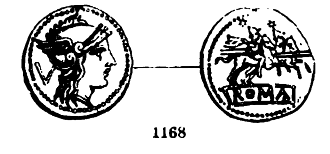
kopf jetzt mit dem Lorbeerkranz ausgestattet und mit dem Wertzeichen I; die Prora detaillierter ausgeführt als auf den alten Stücken, neben dem I erscheint als Beizeichen ein Kranz, unten die Beischrift ROMA; die Herstellung aber geschieht nicht mehr durch Gufs, sondern durch Prägung.

Abb. 1167. Denar; Gewicht durchschnittlich 4 g und mehr, bei den schwersten Stücken bis 4,90 g (Mommsen-Blacas XXII, 2). Kopf der Göttin Roma mit dem Flügelhelm, dem ein Greif als Crista dient,


1167

das Haar wallt lang herab unter dem Helm, den Hals schmückt ein Perlenhalsband. Hinter dem Kopf das Wertzeichen X. Rückseite: die beiden Dioskuren zu Rofs, mit den Spitzhüten, über denen die Sterne schweben, die Speere zum Angriff gezückt, in der Darstellung, wie sie im Kampfe am Regillus-See helfend dem römischen Heere erschienen sein sollten; im Abschnitt umrahmt ROMA.

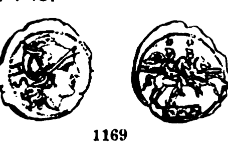
Abb. 1168. Quinar; Gew. 2,03 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXII, 3). Kopf der Roma ähnlich



1168

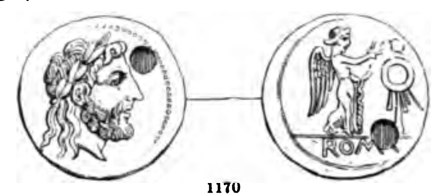
wie auf dem Denar, als Wertzeichen V. Kehrseite wie auf dem Denar.

Abb. 1169. Sestertius; Gewicht 0,919 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXII, 4). Gleiche Typen, als Wertzeichen I·IS.


1169

Eine vorzugsweise für den Umlauf in den Provinzen bestimmte Silbermünze bildet der nach der antiken Überlieferung (Plinius N. H. XXXIII, 3, 46) aus Illyrien, aller Wahrscheinlichkeit nach aber der campanischen Prägung entnommene Victoriatus, der ursprünglich wohl als Dreiviertel des Denars ausgegeben worden ist, später aber nur noch dem Quinar gleichsteht. Mit dem Falle von Capua im Jahre 211 wird die Prägung von dort nach Rom übertragen worden sein.

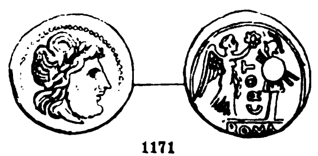
Abb. 1170. Doppelstück des Victoriatus; Gew. 6,37 g (Samml. Heiss; Mommsen-Blacas XXIII, 1).



1170

Jupiterkopf mit Lorbeerkranz. Kehrs.: Viktoria, die auf ein Tropäon den Kranz hängt, darunter ROMA.

Abb. 1171. Victoriatus aus der römischen Münzstätte in Kroton; Gewicht 3,49 g (Samml. Blacas;


1171

Mommsen-Blacas XXIII, 9). Jupiterkopf. Kehrseite: die Viktoria, daneben CPOT; im Abschnitt ROMA.

Während des Hannibalischen Kriegs ist die erste Goldprägung des römischen Staats zur Ausgabe gelangt, Münzen in durchaus griechischem Stil und Fabrik während des Kriegs in Unteritalien geprägt. Ihr Gepräge ist ein einheitliches, nur sind die verschiedenen Nominale durch besondere Wertzeichen kenntlich gemacht.

Abb. 1172. 1173. 1174. (Paris; Luynes Choix pl. I


1172

n. 17, pl. II n. 1. 2.) Marskopf bärtig und mit dem Helm geschmückt. Kehrseite: der römische Adler

auf dem Fulmen sitzend, ROMA. Beim Grofsstück wechselnde Beizeichen (hier der Anker), zur Bezeichnung der Serien. Die Gewichte betragen:



1173 1174

3 Scrupel = 1/96 der römischen Libra = ψX 60 Sesterzen (3,36 g),

2 Scrupel = 1/144 Libra = XXXX 40 Sesterzen,

1 Scrupel = 1/288 Libra = XX 20 Sesterzen.

Abb. 1175. Uncial-As, nach der um 217 eingetretenen Reduktion, der später eine nochmalige

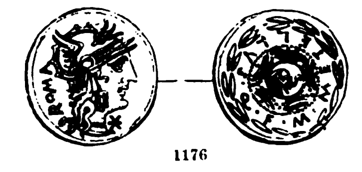


1175

auf die Hälfte folgt; Gew. 31,94 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXIV, 4). Januskopf mit Lorbeerkranz. Kehrseite: Prora, ROMA I mit dem Beamtennamen M·TITINI*us*.

Die dritte und letzte Periode des Münzwesens der republikanischen Zeit umfafst die Denare des 2. und 1. Jahrhunderts mit den Aufschriften der Münzmeister.

Abb. 1176. Denar des M. Metellus; Gew. 3,90 g (Paris; Mommsen-Blacas XXVII, 11). Kopf der Roma; vor dem Halse der Göttin das Wertzeichen ✱. Kehr-



1176

seite: der makedonische Schild wie auf den makedonischen Tetradrachmen Abb. 1102 u. 1104, in der Mitte der Elefantenkopf, M·METELLVS·Q·F, das Ganze vom Lorbeerkranz umgeben, eine Anspielung auf die Siege der Meteller in Sicilien 250 und in Makedonien 148; geprägt ist der Denar zwischen 134—114 v. Chr.

Abb. 1177. Denar des L. Pomponius Molo; Gew. 3,88 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXIX, 11). Apollokopf mit Lorbeerkranz. L·POMPON(IVS)·MOLO. Kehrseite: Numa Pompilius mit Diadem und Lituus vor einem brennenden Altar, zu dem ein Bock herbeigeführt wird; darunter NVMA·POMPIL, als Hinweis



1177

auf die Familientradition der Pomponier, welche sich von Pompo dem Sohne des Numa herleiteten. Geprägt zwischen 104—84 v. Chr.

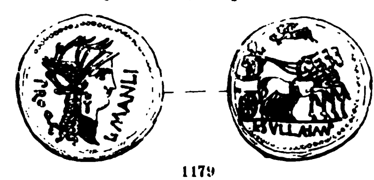
Abb. 1178. Denar der Italiker aus dem Bundesgenossenkrieg (91—88); im Durchschnittsgewicht dem der römischen Denare durchaus entsprechend (Paris;



1178

Luynes Choix pl. I n. 7). Frauenkopf mit dem Epheukranz (Libera?), anderwärts ein dem Kopf der Roma bis ins Einzelne nachgebildeter Frauenkopf mit dem Flügelhelm und der Beischrift ITALIA. Kehrseite: der italische Stier, welcher die römische Wölfin niederwirft, mit oskischer Beischrift *g. paapi*; C. Paapius, der Feldherr der Italiker.

Abb. 1179. Denar des Sulla; Gewicht 3,75 g (Paris; Mommsen-Blacas XXXI, 2). Kopf der Roma, L·MANLI*us* PRO *Quaestore*, Jupiter den Lorbeerzweig



1179

in der Hand auf dem von einer Quadriga gezogenen Wagen, Viktoria schwebt mit dem Kranze auf ihn herab; L·SVLLA IMP*erator*. Geprägt zwischen 88—81 während des mithradatischen Kriegs, vermutlich in Griechenland; dadurch erklärt es sich, dafs derselbe Typus auch in Gold (Gew. 10,80 g) vorkommt.

Abb. 1180. Denar des Sextus Pompeius; Gew.

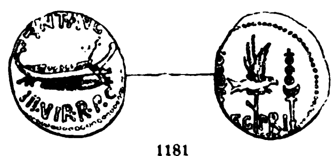


1180

3,53 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXXII, 14). Der Leuchtturm von Messina, bekrönt mit der Neptun-

statue, davor liegt ein Kriegsschiff, worauf vorn ein römischer Adler, hinten ein Dreizack angebracht ist; MAG*nus* PIVS IMP*erator* ITER*um*. Kehrseite: die Skylla in zwei Fischschwänze endigend, vorn mit drei Hundeleibern, holt mit dem erhobenen Steuerruder zum Schlage aus; PRAEFECTVS ORAE MARIT*imae* ET CLAS*sis* *Senatus* *Consulto*. Der Typus bezieht sich auf den Seesieg, welchen Sextus Pompeius im Jahre 43 in der Strafse von Messina davontrug mit der ihm vom Senat zum Kampf wider die Triumvirn übertragenen Flotte; der Siegespreis war für Pompeius Sicilien geworden.

Abb. 1181. Legionsdenar des Triumvir M. Antonius; Gewicht 3,60 g (Paris; Mommsen-Blacas XXXIII, 2). Kriegsschiff nach links fahrend; ANT*onius* AVG*ur*



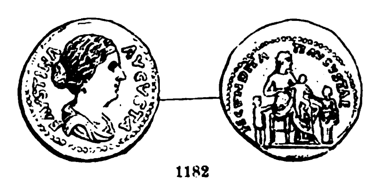
1181

IIIVIR R*ei* P*ublicae* C*onstituendae*. Kehrseite: Legionsadler mit zwei Kohortenzeichen, LEG*io* PRI*ma*. Erfindung des Antonius war es, während des Bürgerkrieges im Namen der Legionen Denare auszugeben, um den Truppen damit zu schmeicheln.

Charakteristisch für die römische Denkweise ist die Vorliebe für historische Reminiscenzen in den Kehrseitentypen des Silbergelds, wobei bald auf die Abstammung der Gens hingewiesen wird, wie bei Denaren Cäsars der pius Aeneas (s. oben S. 31 Abb. 33), bei denen der Pomponier und Calpurnier der Numa, bald auf bestimmte Ereignisse, wie bei M. Aemilius Scaurus die Unterwerfung des Nabatäerkönigs Aretas, bei den Metellern die Beziehung auf den Metellus Macedonicus. In der Darstellung zeigt sich, obwohl nur vereinzelt, so bei der Skylla des Sextus Pompeius, bei dem gleichfalls in Vorderansicht gestellten Aufgang des Sol des A. Manlius (Mommsen-Blacas XXVII, 13; Cohen, Médailles de la république rom. LXXV), bei der geflügelten Aurora, welche das Gespann des Sol heraufführt (g. Plautia; Cohen a. a. O. XXXIII), eine allerdings blofs für das Flachrelief dieser Münzen mögliche Anlehnung an Vorbilder aus der Malerei.

In der künstlerischen Ausführung der Münzen tritt ein erheblicher Fortschritt am Ende der Republik ein, einerseits weil viele Münzen dieser Zeit während der Bürgerkriege in den Griechenstädten der kleinasiatischen Küste geprägt sind, anderseits aber hat die Begründung der Monarchie offenbar viel dazu beigetragen, griechische Künstler nach Rom zu ziehen. Der Aureus des Augustus (Abb. 178 oben S. 227) ist griechische Arbeit, mag er nun in Rom oder, wie man angenommen hat, in Kleinasien entstanden sein.

Für den Verlauf, welchen die Prägekunst während der Kaiserzeit genommen hat, mufs auf die besonderen Artikel (der einzelnen Kaiser) verwiesen werden. Den hervorragenden Leistungen in der augustischen Zeit folgt eine zweite Blüte unter Hadrian und seinen nächsten Nachfolgern (Goldmünze der jüngeren Faustina, vgl. oben S. 236; Abb. 1182, nach Cohen VI pl. V); dieselbe ist in besonderem Grade den Bronze-



1182

münzen zu gute gekommen, welche in den Porträtköpfen treffliche Arbeiten aufzuweisen haben, wogegen die Kehrseitenbilder zwar die Frische der älteren griechischen Künstler nicht mehr erreichen, den Leistungen der Neuzeit aber noch immer als mustergültige Vorbilder vorgehalten werden können.

Litteratur. Joseph Eckhel, Doctrina numorum veterum, Vindobonae 1792—98, 8 Bde.; dazu Addenda, Vindobonae 1826. — T. E. Mionnet, Description des medailles antiques grecques et romaines, Paris 1806 bis 1819, 7 Bde.; Supplément, Paris 1819—37, 9 Bde. — Friedlaender und A. v. Sallet, Das Königliche Münzkabinett, Berlin 1872, 2. Aufl. ebdas. 1877. — B. V. Head, Synopsis of the contents of the British Museum Departement of coins and medals: A Guide to the coins of the ancients, ed. II London 1881. — W. M. Leake, Numismata hellenica, London 1854; Supplement ib. 1859. — A catalogue of the greek coins in the British Museum, London (bearbeitet von R. S. Poole, B. V. Head, P. Gardner), seit 1872 im Erscheinen. — F. Imhoof-Blumer, Monnaies grecques, Paris, Leipzig 1883; dazu Choix de monnaies grecques de F. Imhoof-Blumer, ib. 1870, ed. II ib. 1883. — H. Cohen, Description générale des monnaies de la république romaine communément appelées médailles consulaires, Paris 1857. — Baron d'Ailly, Recherches sur la monnaie romaine depuis son origine jusqu'à la mort d'Auguste, Lyon 1864, 4 Teile. — H. Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain communément appelées médailles impériales, Paris 1859—68, 7 Bde.; dasselbe, 2. édition (continuée par Feuardent) ib. 1880 ff. — W. Froehner, Les médaillons de l'empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale, Paris 1878. — A. Boeckh, Metrologische Untersuchungen über Gewichte, Münzfüfse und Mafse des Altertums in ihrem Zusammenhange, Berlin 1838. — Th. Mommsen, Geschichte des römischen Münzwesens, Berlin 1860, und Histoire de la monnaie romaine par Th. Mommsen, traduite de l'allemand par le duc de Blacas, Paris 1865—75, 4 Bde. —

F. Hultsch, Griechische und römische Metrologie, Berlin 1861, 2. Bearb. 1882. — J. Brandis, Das Münz-, Mafs- und Gewichtswesen in Vorderasien bis auf Alexander d. Gr., Berlin 1866. [W]

Mütze s. Kopfbedeckungen.

Musen. Dafs die Musen (buchstäblich: die »Sinnenden«), die Töchter des Zeus, welche schon Homer zur Eingebung des Gesanges anruft, ursprünglich die Nymphen begeisternder Quellen waren (wie auch meist angenommen wird), scheint durch Hauptorte ihrer Verehrung, namentlich auf dem quellenreichen Helikon an der Aganippe und der Hippukrene, festzustehen. Die rauschenden Quellen in stillen Hainen und Wiesenthälern, sowie auf den sonnigen Höhen Pieriens, luden von selbst zu stiller Sammlung und Dichtung ein, und der Gesang und Tanz, womit die Jugend unter Anleitung der Sänger die Nymphen zu feiern pflegte, wurde ihrer eignen Anregung verdankt, schien das Wesen und Walten der göttlichen Jungfrauen selbst zu verkörpern. Und so dachte man sie ganz natürlich, wie sie im Chorreigen singend und tanzend selber den Palast des Vaters Zeus mit lieblichem Klange erfüllen und die Festlust mehren, wie sie zunächst die Macht und die Thaten der Götter feiern, dann aber auch die sterblichen Helden preisen und zuletzt sogar dem Landmanne weise Lehren einprägen durch den Mund ihres Priesters Hesiodos, der am Helikon seine Schafe hütet (Hes. Theog. 22 ff.). Aus der Natur des ordnungsmäfsigen Chortanzes ergibt sich, dafs ihr Verein nicht wie bei Chariten und Horen auf die Dreizahl beschränkt blieb, sondern bald (schon bei Homer ω 60) zur Neunzahl sich erhob (drei Reihen zu je drei Mädchen) und fixierte, und dafs ihre Namen meist in adjektivischer Form die Lust und den Reiz des Gesanges und Tanzes ausdrücken: Kleio (die Preisende, Rühmende), Euterpe (die Ergötzende), Thaleia (die Blühende, Fröhliche), Melpomene (die Singende), Terpsichore (die am Reigen sich Ergötzende), Erato (die Liebliche, Anmutige), Polymnia (die Sangreiche), Urania (die Himmlische), endlich Kalliope (die Schönstimmige), welche zuletzt und ausdrücklich als die Führerin des ganzen Chors genannt wird und gewissermafsen als Vorsängerin, Dirigentin zu betrachten ist. Sobald nun Apollon, insbesondere in Delphi, seine furchtbare Natur als Bogenschütz mit dem hoheitsvollen Wesen des Propheten vertauscht hatte und als Sänger im langen Talare erschien, wurden auf priesterlichen Anlafs die singenden Musen ihm zugeführt, unter seinen Schutz gegeben und allmählich so eng mit ihm verknüpft, dafs nach Hesiods Lehre (Theog. 94) alle Dichter und Sänger als (geistige) Söhne Apollons und der Musen anzusehen sind.

Bei der Betrachtung der Kunstdarstellungen ist nun durchaus festzuhalten, gegenüber der auf spätrömischen Ausläufern beruhenden modernen Tradition, dafs die ganze ältere Kunst noch nichts von einer zunftmäfsigen Verteilung der Attribute und Thätigkeiten unter die einzelnen Musen weifs. Auf älteren Vasenbildern haben sie alle dieselbe Bekleidung und sorglos verteilte Attribute, namentlich musikalische Instrumente, Harfen und Flöten, aber auch den Thyrsos, dann Schriftrollen oder Kästchen für dieselben oder endlich Kränze und Blumengewinde; ihre Gestalten sind die anmutiger Frauen, oftmals nicht sehr unterschieden von Sterblichen. (Schwankend ist die Auffassung z. B. oben S. 16 Abb. 18 in dem Adonisbilde.) Sitzend oder stehend bilden sie lebendige Gruppen, zu denen oft Apollon oder mythisch berühmte Sänger, wie Linos oder Musaios, hinzugefügt werden, ohne dafs jedesmal die Neunzahl erreicht wird. »Denn es ist die gewöhnliche Art der griechischen Kunst, bei gröfseren Zahlvorstellungen nur durch einzelne Mitglieder an das Ganze zu erinnern.« Nicht selten ist der musische Dreiverein: Saitenspiel, Flöten und Gesang (letzterer durch eine Notenrolle angedeutet) bezeichnend bei den Musen wie bei den Seirenen (s. Art.) die Gesamtheit der musikalischen Thätigkeit. Man findet aber daneben so ziemlich alle andern Zahlen vertreten und auch die Namen vielfach ungezwungen variiert (z. B. Στησιχόρη, Χορονίκη, Μέλουσα, Μελέλωσα); vgl. Jahn, Annal. 1852 p. 204; Gerhard, Trinkschalen u. Gefäfse S. 34; Michaelis, Thamyras u. Sappho S. 12. Eine charaktervolle Zeichnung auf der Vase Mon. Inst. V, 37. Auf einer sehr schönen Münchener Vase (N. 805, abgeb. Arch. Ztg. 1860 Taf. 139) sind drei Musen mit Saitenspiel beschäftigt (abgeb. unter »Saiteninstrumente«), zwei blasen die Doppelflöte, eine singt mit der Notenrolle, drei halten Schmuckkästchen (oder Kästchen mit Schriftrollen?). Die Hesiodische Zahl und Benennung erscheint aber auch schon auf der altertümlichen Françoisvase (abgeb. unter »Thetis«), wo die Musen ganz gleich gebildet sind und ehrbar steife Bekleidung tragen, ohne alle Attribute bis auf Kalliope, welche den Zug führend allein in der Vorderansicht gemalt ist und eine ländliche Hirtenflöte von 9 Rohren an den Mund hält. — Ziemlich oft sind auf Vasenbildern mit dem Wettstreit des Marsyas mehrere Musen zugegen als Richterinnen oder nur zuhörend. Vor dem stehenden Musaios, der eine Lyra hält, spielt Terpsichore sitzend auf einer grofsen Kithar, und hinter ihr steht Melelosa mit zwei Flöten auf einem schönen Vasenbilde (Mon. Inst. V, 37).

Statuarische und Reliefdarstellungen aus älterer Zeit sind nicht erhalten, obwohl von namhaften Künstlern, wie Ageladas, Kanachos, Aristokles, Musenstatuen mit Lyra, Barbiton, Syrinx und von Kephisodotos eine Gruppe von drei und eine andre von neun Musen in dem helikonischen Heiligtume angeführt werden (Paus. 9, 30, 1). Aufserdem erwähnen

wir nur die den Apollon nebst Artemis und Leto umgebende Gruppe der neun Musen im Giebelfelde des delphischen Tempels (Paus. 10, 19, 3; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 247 f.).

Die Einfachheit der Komposition und die Gleichartigkeit aller neun Schwestern, welche wir auch in diesen Werken voraussetzen dürfen, erleidet eine bedeutende Umwandlung in den Bildungen der jüngeren Epoche, als deren Wendepunkt wir die Zeit Alexanders annehmen dürfen. Der Beginn einer eigentlich wissenschaftlichen Forschung seit Aristoteles und die damit bald eintretende Scheidung der einzelnen wissenschaftlichen und künstlerischen Fächer, innerlich angebahnt durch die ästhetisch-kritische Reflexion, äufserlich gefördert durch Gründung grofser Bibliotheken, führte allmählich auch zu einer unterscheidenden Charakteristik der Vertreterinnen einzelner Kunstzweige und Wissenschaften. Jeder Muse wird jetzt ein besonderes Fach zugewiesen, für welches man ein stehendes Attribut anwendet. Mehrere Denkmäler beweisen allerdings, indem sie Zwischenstufen darstellen, dafs der Übergang zu jener gewissermafsen fachwissenschaftlichen Charakteristik, wie wir sie auf römischen Sarkophagen finden, einen längeren Zeitraum erforderte und dafs die einzelnen bedeutenderen Künstler suchten und tasteten. So z. B. auf einem Altarrelief (abgebildet und erörtert von Trendelenburg, Berl. Winckelmannsprogr. 1876) ist der Chor der neun Schwestern sehr hübsch in drei Gruppen von je drei Figuren nach den drei Dichtungsarten der Lyrik, Epik und Dramatik zerfällt, so dafs die Muse mit dem Globus fehlt und zwischen Tragödie und Komödie noch kein Unterschied besteht. Auf dem Relief des Archelaos mit der Apotheose Homers (s. oben Abb. 118 S. 112) finden wir zunächst dem Apollon Polyhymnia in der für sie typischen Stellung, den Arm eingehüllt in das weite Gewand und aufgestützt, die Hand unters Kinn gelegt in tiefem Sinnen, den Blick gespannt auf den Gott gerichtet. Die übrigen Schwestern sind paarweise gruppiert: zunächst Urania mit Terpsichore, die Sternkundige mit der ernsteren, tiefsinnigen Chorlyrik, dann in der Oberreihe links Kalliope mit der Schreibtafel das Epos lebhaft deklamierend und neben ihr Klio mit der Rolle, nunmehr die Muse der Geschichtschreibung. Erato mit der kleinen Leier und Euterpe mit zwei Flöten haben beide den Blick zum Himmel gerichtet, sie vertreten das Liebeslied und die freudige Lyrik; endlich ausgelassen herabtanzend Thalia und im Gegensatze majestätisch dastehend und ernst zum Zeus aufblickend Melpomene; jene also schon als Komödie, diese als Tragödie gedacht, aber noch nicht durch Masken oder sonst etwas gekennzeichnet.

Aus Ambrakia, der Residenz des Königs Pyrrhos, brachte der Konsul Fulvius Nobilior im Jahre 189 v. Chr. unter der reichen Beute auch Statuen der neun Musen mit nach Rom, die im Tempel des Hercules Musarum aufgestellt wurden und uns aus Münzen der *gens Pomponia* bekannt sind (Cohen méd. cons. 34, 4—15; Oberg, Musarum typi numis expressi Berol. 1873). Hier findet sich schon die tragische Maske nebst Keule für die Tragödie, die komische Maske nebst Hirtenstab für die Komödie, der Globus nebst Stab für die Astronomie. (Die Einführung der Sternkunde unter die Musen ist wahrscheinlich der alten Lehre des Pythagoras von der Harmonie der himmlischen Sphären zu verdanken.) Auch in der Säulenhalle der Octavia stand von der Hand des rhodischen Künstlers Philiskos Apollon nebst Artemis und Leto umgeben von den neun Musen (Plin. 36, 34). Mehrere erhaltene Statuenreihen vergegenwärtigen uns die nun erfolgte Umwandlung, durch welche immer mehr an die Stelle von Tanz und Gesang eine zünftige Gelehrsamkeit gesetzt wird, die zuletzt neben andrem Schreibgerät auch das Tintenfafs nicht entbehren kann. Am vollständigsten und hervorragendsten ist zunächst die in der Villa des Cassius zu Tivoli ausgegrabene, im Musensaale des Vatican aufgestellte Reihe von sieben sitzenden Musen, dann die in Ildefonso befindliche, gleichfalls sitzend; ferner neun Musen in Stockholm, stehend gebildet (Abbildungen bei Clarac pl. 497—538); endlich acht herculanensische Wandgemälde (es fehlt Euterpe), jetzt im Louvre befindlich, die mit Namen versehen sind (abgeb. Wieseler II, 734—741). Die Betrachtung dieser und zahlreicher andrer Musenbildwerke zeigt übrigens, dafs in der Bildung und Ausstattung der einzelnen Figuren dem Belieben der Künstler keine enge Grenze gezogen war, und dafs nur wenige Typen (und wahrscheinlich sind diese die am frühesten erfundenen) eine kanonische Geltung erlangt haben.

Zu den letzteren gehört und nimmt den ersten Rang hinsichtlich der Erfindung ein Melpomene, welche als die Muse der Tragödie charakterisiert wird und in einer Reihe von Skulpturen vorliegt. Sie zeigt sich entweder aufrecht dastehend (so in einer Kolossalstatue im Louvre) oder in der eigentümlichen Stellung mit aufgestütztem Fufse, welche in mehreren übereinstimmenden Statuen erhalten ist. Wir geben die im vaticanischen Musensaal befindliche, Abb. 1183, nach Photographie. Der Künstler hat eine wahrhaft erhabene Erscheinung geschaffen, die von den andern zierlichen Musengestalten sonderbar absticht. Melpomene ist in das tragische Theaterkostüm gekleidet: ein langer faltenreicher Chiton mit Überschlag und Ärmeln fällt bis auf die Füfse herab (ποδήρης, *tunica talaris*), welche mit Lederschuhen *(alutae)* bedeckt sind. Den Mantel hat sie über die linke Schulter geworfen und hält das andre Ende um den rechten Arm geschlungen. Der breite, hochsitzende Gürtel (μασχαλιστήρ) erhöht noch ihre Gestalt, welche durch

den hoch auf einen Felsblock gestellten linken Fufs einen männlichen Eindruck hervorbringt. Der Oberkörper ist dabei gerade emporgerichtet und der linke Arm, welcher das Schwert hält, liegt nur lose auf dem Knie. In der gesenkten Rechten trägt sie die tragische Maske. Das Gesicht hat ernste, fast strenge Züge; die edle Stirn wird von einer reichen Lockenfülle umrahmt, in welche dionysisches Weinlaub eingeflochten ist. So schildert sie Ovid. Amor. III, 1, 11:

1183 Melpomene. (Zu Seite 970.)

venit et ingenti violenta Tragoedia passu: fronte comae torva; palla iacebat humi (d. h. schleppte nach). Variationen sind: anstatt des Schwertes führt sie die Keule oder einen kurzen Dolch; oder sie hat die Maske wie einen Visierhelm über den Kopf gelegt und das Kinn in die Hand gestützt; oder sie hat selbst des Herakles Löwenhaut über den Kopf gezogen. Das Aufsetzen des Fufses bedeutet nach K. Lange »Kraft und Majestät«, nach Gerhard »Ruhe nach tragischer Aufregung«; nach Wieseler ist die Muse »in Nachdenken versunken und voll erhabener Würde«. Dem Unterzeichneten scheint die etwas unweibliche Gespreiztheit der Stellung auf heroische Männlichkeit und Erhabenheit der Sprache, sowie die Gewaltsamkeit des Anstiegs auf den Felsen auf die steile Gedankenhöhe der Tragödie gedeutet werden zu müssen.

Einen feinen Gegensatz zu Melpomene bildet die zartere Gestalt der Thalia, welche die komische



1184 Thalia.

Dichtung repräsentiert. Wir geben in Abb. 1184, das vaticanische Exemplar (nach Photographie). Ähnlich, doch leichter und zierlicher bekleidet als jene sitzt sie träumerisch auf ihrem Felsen neben der komischen Maske, in der linken Hand das bacchische Tamburin (τύμπανον) aufstützend, in der rechten den Hirtenstab *(pedum)* führend. Ihr schmales, anmutiges Antlitz umkränzt ein Epheugewinde. Oft erscheint sie indessen in lebhafterer Erregung, selbst halbnackt (auf Gemmen). Der Krummstab, welcher die »ländliche Muse« bezeichnet, kommt auch bei Schauspielern auf Gemälden vor.

Unter den übrigen Typen ist nur noch einer von besonders reizvoller Erfindung: Polyhymnia hat



1185. Polyhymnia. (Zu Seite 973.)

den faltenreichen Mantel straff um den rechten Arm gezogen und pflegt auch in dieser Gewandhaltung den Ellenbogen auf den Felsen oder ein Postament zu stützen; so schon in der Apotheose oben Abb. 118 und auf einer Marsyasvase (Arch. Ztg. 1869 Taf. 18), wo überhaupt schon plastische Originale von Nymphen und Musen nachgeahmt sind. Das schönste Exemplar dieser Art ist in Berlin, hier Abb. 1185 (nach Photographie). — Zu bemerken ist, dafs auch die Mutter der Musen, Mnemosyne (d. h. die Erinnerung), welche zusammen mit den Töchtern vorkommt (z. B. Paus. I, 2, 4; VIII, 47, 2), in ähnlicher Stellung abgebildet zu werden pflegt: mit verhüllten Händen steht sie ruhig sinnend da. So eine mit Inschrift bezeichnete Statue am Eingang in die Rotunde des Vaticans (Millin, G. M. 21, 62; vgl. Braun, Ruinen Roms S. 508).

Die Zahl der römischen Sarkophage mit dem Musenchor, welche Dichtern oder Gelehrten als Ruhestätte dienten, ist nicht gering; Aufzählungen Annal. 1861 p. 122 Note. Zuweilen ist die Bildnisfigur des Verstorbenen in der Mitte angebracht, daneben Apollon oder Athena oder beide. Die Komposition ist meist unbedeutend; nur auf den älteren besseren Exemplaren sieht man einigermafsen lebendige Gruppen gebildet und anstatt gehäufter Attribute mehr variierte Stellungen, auch durch Lorbeerbäume den helikonischen Hain angedeutet; so z. B. Annal. 1871 tav. DE. Auf einem Townley'schen Sarkophage (abgeb. Millin, G. M. 20, 64) aus verhältnismäfsig guter Zeit sind die Mädchen paarweise in schönverzierte Säulennischen gruppiert: einerseits Kalliope und Klio, als die beredtesten, gegenüber Polyhymnia und Urania als die schweigsamsten; weiter der Mitte zu gesellt sich das Drama mit dem Saitenspiel, nämlich Terpsichore ist zu Melpomene, Erato zu Thalia gestellt; in der Mittelnische steht Euterpe, die auch als Vorsteherin der Totenklage gilt, Ovid. Fast. VI, 659 (nach Gerhard). Als Musterbeispiel der Gleichförmigkeit halberstarrter Typen pflegt man gemeinhin einen früher im Capitol, jetzt im Louvre befindlichen Sarkophag zu bezeichnen (abgeb. Clarac pl. 205, 45), der die Besonderheit aufweist, dafs aufser den neun Schwestern, welche die Vorderseite einnehmen, auf den Seitenflächen nochmals rechts der sitzende Homer in Unterredung mit der vor ihm stehenden und ein Buch darreichenden Kalliope, links ebenso Sokrates mit Erato gruppiert erscheint. Wir geben statt dessen den noch nicht publizierten und nur wenig ergänzten Musensarkophag der Münchener Glyptothek (N. 188), nach Photographie (Abb. 1186), mit der Beschreibung Brunns. »Vor einem den Hintergrund bildenden Vorhange stehen, rechts vom Beschauer beginnend: Apollo vom Gesange ausruhend, indem er die Rechte auf das Haupt legt und die Linke auf die Leier stützt, die auf einem Pfeiler steht; neben ihm ein Greif;



1186 Musensarkophag.

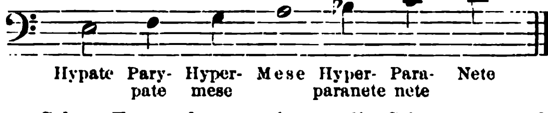
Polyhymnia ohne Attribut ganz in ihren Mantel gehüllt; Urania mit einem Stabe auf die Himmelskugel in ihrer Linken deutend; Melpomene mit der tragischen Maske und der Keule; Erato mit der grofsen Leier; Euterpe mit zwei langen Flöten; Minerva auf ihren Speer gelehnt, zu ihren Füfsen die Eule; Thalia mit der komischen Maske und einem Hirtenstabe, neben ihr auf niedrigem Pfeiler noch eine zweite Maske; Terpsichore mit der auf einen Pfeiler gestellten Schildkrötenleier; Kalliope mit dem Täfelchen und Klio, auf einen Pfeiler gelehnt, mit der Schriftrolle. Sämtliche Musen sind auf der Stirn mit den Federn der Sirenen geschmückt.« Über den letzteren Umstand vgl. Art. »Seirenen« mit Abbildung. — Seltsamerweise sind sogar an dem Sarkophage eines frühverstorbenen gelehrten Jünglings die Figuren der Musen in männliche Genien mit den gewöhnlichen Attributen umgewandelt (abgeb. Millin, G. M. 24, 76). [Bm]

Musik.

a. Die Systeme.

Den Ausdruck συλλαβή für das kleinste Ganze, zu welchem sich eine Anzahl von Buchstaben verbindet, scheinen die Grammatiker von den Musikern entlehnt zu haben. Diese bezeichneten nämlich mit demselben Ausdruck das kleinste System von Tönen, das man auf der Lyra buchstäblich mit einem Griff umspannen konnte (Nikom. Harm. p. 16). Es war das ein Komplex von vier Tönen und führte gewöhnlich den Namen Tetrachord. Waren in ihm die drei Intervalle so geordnet, dafs das kleinste dem tiefsten Ton zunächst lag, so hiefs das Tetrachord ein dorisches *(ef g a)*, lag jenes Intervall in der Mitte, so hiefs das Tetrachord phrygisch *(d ef g)*, lag es aber oben, so war das Tetrachord lydisch *(c d ef)*.

Die siebensaitige Lyra enthielt in ihrer Grundstimmung zwei dorische Tetrachorde, welche so mit einander verbunden waren, dafs der Haupt- und Grundton des Ganzen in der Mitte lag und beiden Tetrachorden gemeinsam angehörte. Nicht mit Rücksicht auf die Tonhöhe, die wohl etwas tiefer sein mochte, sondern mit Rücksicht auf einfache oder abgeleitete Töne setzen wir die älteste diatonische Stimmung der Lyra folgendermafsen an (Nikom. p. 23):


Hypate Parypate Hypermese Mese Hyperparanete Paranete Nete

Schon Terpander erweiterte die Stimmung nach oben bis zum hohen *e'*, wobei nicht ganz feststeht, ob er die drei obersten Saiten *h d' e'* stimmte (Nik. p. 9), oder ob nach jener Weise, die dem Pythagoräer Philolaos zugeschrieben wird, auch er bereits zu stimmen pflegte: *a c' d' e'* (Nikom. p. 17; Ersch und Gruber, Hallische Encyklop. Sekt. II Bd. 36 S. 313). Das Verdienst, die Oktave vervollständigt zu haben, schreiben die einen dem Pythagoras von Samos oder seinem Landsmann Lykaon zu, andere dem Simonides von Keos (Encykl. ebdas. S. 316). Dem System der verbundenen Tetrachorde (συνημμένων) stand nun das jüngere der getrennten Tetrachorde (διεζευγμένων) gegenüber mit folgenden Tönen:

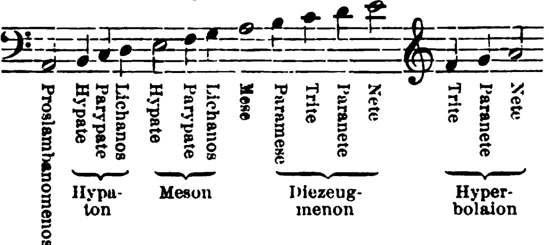

Hypate Parypate Lichanos Mese Paramese Trite Paranete Nete

Teils der Name Hyperhypate für die neunte Saite, teils die Einrichtung der Instrumentalnoten beweist uns, dafs der Fortschritt sich demnächst den tiefen Tönen zuwandte. Wenn nun Ion von Chios sein Instrument also anreden konnte: »In zehn Stufen enthältst du, elfsaitige Leier, dreimal die harmonische Konsonanz« — so scheint es, dafs bei ihm zu den beiden Tetrachorden der μέσαι *e — a* und der διεζευγμέναι *h — e'* bereits das der ὕπαται gefügt worden war: *H c d (e)*, die Namen der Saiten waren hier dieselben wie in dem mittleren Tetrachord: ὑπάτη oder oberste, παρυπάτη oder nächstoberste und λιχανός oder Zeigefingersaite; der alte Name Hypermese war bereits aufser Gebrauch. Da übrigens ein System von elf Saiten in Griechenland den Namen des »kleineren vollkommenen« führte (Eukl. Harm. p. 17), liegt die Frage nahe, ob Ions Verse nicht vielmehr dieses System im Auge hatten, das sich mit Benutzung des Synemmenon-Tetrachords von *A* bis *d'* erstreckte. Das ist aber darum nicht ganz wahrscheinlich, weil dieses tiefe *A* allein unter allen Tönen im Griechischen eine männliche Namensform hat. Während nämlich alle übrigen adjektivisch geformten Namen weibliches Geschlecht haben und offenbar χορδή ergänzen lassen, ist der tiefste Ton allein mit der Maskulinform Προσλαμβανόμενος benannt, gehörte also bei seinem Auftauchen jedenfalls keinem Saiteninstrument an. Sollte aber jemand zu der skeptischen Frage sich veranlafst sehen, ob es wohl denkbar sei, dafs man zur Zeit Ions lieber ein hohes *e'* aufgespannt habe als ein tiefes *A*, die unentbehrliche Oktave des Grundtons *a*, so antworte ich: die harmonischen Bedürfnisse der Griechen waren von den unsrigen gewaltig verschieden, und nach Plutarch Mus. c. 19 hatten sie zu Begleitung ihrer Gesänge die Nete Diezeugmenon allerdings nötiger als den Proslambanomenos.

Die wachsende Vorliebe der Musiker für lydische Harmonie hat, wie ich glaube, den Timotheos von Milet veranlafst, seiner Zither eine Hohe *f*-Saite zu geben (Censorinus fr. 12; Hall. Encykl. S. 319; vielleicht ist auch der Ausdruck παραμιξολυδιάζειν bei Plutarch, Mus. 37 hierher zu beziehen), und mit dieser Saite, die für Umbildung des Systems in

andere, nicht dorische Grundharmonien eine verhängnisvolle Wichtigkeit erlangt zu haben scheint, beginnen die Gesangnoten ihr Alphabet.

Nachdem endlich zu den genannten dreizehn Saiten oben noch ein hohes *g'* und *a'* gefügt war, hatte das sogenannte »gröfsere vollkommene System« seinen Abschlufs gefunden.



Diese Doppeloktave, die vermutlich schon dem Aristoxenos bekannt war, bildete die Grundlage für das Tonsystem des Altertums, und wo Ptolemäos die ὀνομασία κατὰ θέσιν (Benennung nach der natürlich gegebenen Lage, stets ohne Nennung einer speziellen Tonart) anwendet, da hat er dieses Grundsystem im Auge. Über die Benennung κατὰ δύναμιν φρυγίου oder λυδίου berichten wir unten bei Gelegenheit der Transpositionsskalen. Es wurde nämlich mit der Zeit das vollkommene System ganz wie unsere heutige Dur- oder Moll-Tonleiter auf eine Menge anderer Tonstufen, namentlich auf höhere, transponiert, so dafs der Gesamtumfang der Töne etwas über drei Oktaven betrug. Derselbe reichte, wenn wir *a* als Grundstufe festhalten, von *E* bis *fis''* = ; nach Alypios aber, dessen Grundstufe *b*, dessen Normaloktave *f* bis *f'* geworden ist, von *F* bis *g''*.

b. Die γένη oder Klanggeschlechter.

Unsere heutige diatonische Tonleiter ist nicht etwa so sicher in den natürlichen Verhältnissen der Töne begründet, dafs die Menschen dieselbe auf den ersten Griff sofort hätten finden müssen. Unter den physikalischen Aliquottönen kommt die dritte Oktave unserer diatonischen Skala am nächsten, sie enthält aber nur die Töne:

c	*d*	*e*		*g*			*h*	*c'*
8	9	10	11	12	13	14	15	16

Es fehlen ihr also die Töne *f* und *a*; dafür bietet sie drei unreine Töne, mit denen wir nicht viel anzufangen wissen. Die siebenstufige Skala kam erst zustande, als man sich sagte, das zwischen *g* und hoch *c* bestehende Verhältnis der Quarte (12 : 16) lasse sich auch auf die untere Hälfte der Oktave übertragen: $c : f = 8 : 10^2/_3$, und als man ferner herausgefunden, dafs die Terz dieses neu eingesetzten Tones die passendste Ausfüllung der zwischen *g* und *h* bestehenden Lücke ergebe.

Manche Völker, wie Chinesen, Gälen u. a. begnügen sich mit Tonleitern von fünf Stufen, in Griechenland scheinen phrygische Flötenspieler etwas Ähnliches einzuführen im Sinne gehabt zu haben. Wenigstens berichtet Aristoxenos (bei Plutarch, Mus. c. 11) von einer Art enharmonischer Melodieführung des Olympos, welche auf die Lichanos gänzlich verzichtete und von dem Tetrachord der Mesai nur die drei Töne *e f* und *a* verwandte. Später erst habe man, so lautet die Nachricht in etwas rätselhafter Weise weiter, für phrygische und lydische Gesänge den Halbton *e f* in zwei Vierteltöne zerlegt.

Die Griechen aber kannten von alters her auf ihrer Lyra sieben Töne, die sie sich in Übereinstimmung mit den Chaldäern an sieben Planeten-Gottheiten verteilt dachten; so war denn bei ihnen von jeher ein jedes Quartenintervall (*e*—*a* so gut wie *a*—*d'*) durch zwei Zwischentöne geteilt. Indes nur die äufseren Grenztöne der Quarte hatten eine bestimmt mefsbare Tonhöhe, für sie stand das Verhältnis 3 : 4 unerschütterlich fest. Das Diezeugmenonsystem liefs für die vier Töne *e a h e'* eine sicher bestimmte und in Zahlen berechenbare Höhe zu, denn man kannte auch das Verhältnis der Quinte = 2 : 3. Die beiden Zwischentöne aber, mit welchen jedesmal das Tetrachord auszufüllen war, liefsen sich keineswegs so genau fixieren und wurden demnach sehr verschieden gestimmt. Der Gesang war ja ohnehin nur eine Art gesteigerter Deklamation. Wie im gregorianischen Altargesang noch jetzt jede Melodie einen vorherrschenden Ton hat, welchen der Vortrag am häufigsten berührt (die sogenannte Dominante), so dürfen wir nach Aristoteles, Probl. 19, 20 annehmen, dafs im Altertum die Stimme des Vortragenden am längsten auf der Mese verweilte, dafs sie sich selten über dieselbe erhob und sich zum Schlusse in Intervallen, deren Mafs grofsenteils in das Belieben des Sängers gestellt war, auf die Hypate herabsenkte. (Vgl. Arist. Probl. 19, 4 und 33 und dazu Helmholtz, Tonempfindungen Abschn. 13.) Wir würden von dieser unbestimmten Intonation wahrscheinlich wenig oder nichts wissen, wenn nicht die Kitharoden oder Auleten, welche eine solche Melodie auf ihrem Instrumente mitspielen, vielleicht sogar in Noten aufschreiben wollten, auf genaue Fixierung der üblichen Tonhöhe jener Zwischenstufen bedacht gewesen wären. Ihnen haben wir vermutlich die Aufstellung der drei Klanggeschlechter zu danken, des diatonischen, chromatischen und enharmonischen.

Die Art, auf welche die Saiten in den einzelnen Geschlechtern gestimmt waren, zeigt folgendes Schema, in welchem wir das um einen Viertelton erniedrigte *f* mit ƀ (δίεσις) bezeichnen:

Diatonisch	*e*	*f*	*g*	*a*
Chromatisch	*e*	*f*	*ges*	*a*
Enharmonisch	*e* ƀ	*geses*		*a*

Denken wir uns die Parypate *(f)* als abwärtsführenden Leiteton in recitierendem Vortrag gebraucht, so ist nichts natürlicher, als dafs dieser Ton sich dem Tone *e*, in den er sich endlich auflösen soll, schon vorher unmerklich nähert. Ähnliches müssen wir für die Lichanos *(g)* annehmen; wenn die Recitation auf *a* anhob und dem Schlusse auf *e* zustrebte, konnte auch dieser Ton vom Zuge der Melodie mitgerissen und erniedrigt werden.

Aristoxenos nimmt (p. 24 und 50 Meib.) auch noch **Chroiai** oder **Schattierungen** neben den Geschlechtern an, hebt aber ausdrücklich hervor, dafs auch damit keineswegs alle denkbaren Fälle erschöpft seien; denn die Parypate könne auf jedem Punkte zwischen *f* und *b* ihre Stelle finden, und ebenso könne auf jedem Punkte zwischen *g* und *geses* die Lichanos angesetzt werden. Der Name aber — und, fügen wir hinzu, mit geringer Einschränkung auch die Note — bleiben trotz all dieser Verschiedenheiten dieselben, weshalb auch wir am besten thun, jede Lichanos als *g*, *ges* oder *geses*, nicht als *fis* anzusetzen. Auch für die Parypate sollten wir eigentlich immer *f* oder *fes* sagen, wenn nur nicht letzterer Name eine zu starke Erniedrigung andeutete.

Die Angaben des Aristoxenos finden durch die abweichenden Angaben von Schriftstellern entgegengesetzter Richtung eine indirekte Bestätigung. Denn indem Archytas, Eratosthenes, Didymos und Ptolemäos sich in allen möglichen Rechnungen und Kombinationen erschöpfen, um der Parypate und Lichanos ihre Stelle so gut und genau als nur immer möglich zu bestimmen, zeigen auch sie, dafs in dieser Beziehung wirklich alles möglich war. Nachdem man aus den Verhältnissen der Quarte, der Quinte und aus dem Verhältnisse ihrer Differenz des Ganztons (8 : 9) das Gesetz abstrahiert, am besten seien für musikalische Verhältnisse die λόγοι ἐπιμόριοι wie $\frac{n}{n-1}$ geeignet, probierte man alle Kombinationen durch, nach welchen sich zu Ausfüllung der Quarte etwa Verhältnisse des Ganztons benützen liefsen, wie $^{8}/_{7}$, $^{9}/_{8}$, $^{10}/_{9}$, $^{11}/_{10}$ oder Ansätze des Halbtons zu $^{12}/_{11}$, $^{15}/_{14}$, $^{21}/_{20}$, $^{28}/_{27}$. Wir dürfen wohl betreffs des Details auf die bekannten Bücher von Westphal verweisen und wollen nur das noch anführen, dafs Ptolemäos (Harm. 1, 16 und 2, 16) sehr genau einzelne chromatische oder dem Chroma sich nähernde Stimmungsarten angibt, welche zu seiner Zeit auf den Saiteninstrumenten üblich waren. Die Zithervirtuosen bedienten sich demnach gar mannigfaltiger Kombinationen verschieden gestimmter Tetrachorde; auch die Lyroden, unter denen wir uns das Volk werden denken dürfen, so weit es damals noch zu singen und zu spielen verstand, stimmten ihre Parypate *(f)* immer sehr tief; nach der einen Stimmungsart, welche sie die weiche nannten (μαλακά), bekam auch die Lichanos eine so tiefe Stimmung, dafs sie zwischen *g* und *ges* in der Mitte stand (*f* : *ges* = 11 : 12). Die Lyroden stimmten nämlich entweder nach der sogenannten stereotypen Art (τὰ στερεά):

$^{28}/_{27}$ $^{8}/_{7}$ $^{9}/_{8}$ $^{9}/_{8}$ $^{28}/_{27}$ $^{8}/_{7}$ $^{9}/_{8}$

e f g a h c′ d′ e′

oder nach der weichen Art:

$^{22}/_{21}$ $^{12}/_{11}$ $^{7}/_{6}$ $^{9}/_{8}$ $^{28}/_{27}$ $^{8}/_{7}$ $^{9}/_{8}$

e f ges a h c′ d′ e′

Über die praktische Verwendung dieser merkwürdigen Geschlechter und Schattierungen fliefsen übrigens unsre Quellen äufserst spärlich. Namentlich für das enharmonische Geschlecht mit seinen Vierteltönen ist aufser Plutarch Mus. 11 nur noch die Angabe des Dionys zu erwähnen (de compos. verb. 19), wonach im Dithyramb chromatisches und enharmonisches Geschlecht zur Anwendung gekommen sei. Aristoxenos (p. 19) erklärt letzteres für spät aufgekommen, selten angewendet und sehr schwierig. Dagegen soll das chromatische Geschlecht von jeher auf der Zither üblich gewesen sein (Plutarch 20 u. 11), namentlich soll Lysander, ein nicht singender Kitharist aus Sikyon, gerne chromatisch gespielt haben (Ath. 14, 42). Auf der tragischen Bühne hat Agathon dieses Klanggeschlecht angewendet, wenn wir Plutarch in den Problemen der Symposien 3, 1 Glauben schenken; Aristoxenos freilich wollte, wie uns derselbe Plutarch mitteilt (Mus. 20), von einem solchen Gebrauch der Tragödie nichts wissen.

Bei den Neugriechen bedient sich der zweite Kirchenton chromatischer Intervalle, nämlich eines sehr tiefen *es* und eines sehr hohen *fis* (oder eines tiefen *as* und hohen *h*).

Über Gene und Chroiai vgl. Fr. Bellermann, Anonymus S. 58; Westphal, Metrik I² S. 412; ders. Musik des griech. Altertums (1883) S. 36. 45. 242 ff.

c. Tonarten.

Die Ausdrücke δωριστί φρυγιστί sind nicht etwa blofse Bezeichnung der Tonhöhe, wie bei uns *C* oder *D* dur, sondern bedeuten ganz verschieden organisierte Oktaven, wie bei uns die Dur- oder Molltonart. Solcher **Oktavgattungen** gibt es nach Euklids Harmonik p. 15 sieben. Der Verfasser dieses Lehrbüchleins zeigt sie alle an einem einzigen σύστημα ἀμετάβολον folgendermafsen:

1. Mixolydisch reicht von Hypate Hypaton zur Paramese . . . . ***H* — *h*,**
2. Lydisch von Parypate Hypaton zur Trite Diezeugmenon . . . . . . *c* — *c′*,
3. Phrygisch von Lichanos Hypate zur Paranete Diezeugmenon . . . . . *d* — *d′*,
4. Dorisch von Hypate Meson zur Nete Diezeugmenon . . . . *e* — *e′*,
5. Hypolydisch von Parypate Meson zur Trite Hyperbolaion . . . . *f* — *f′*,

6. Hypophrygisch von Lichanos Meson zur Paranete Hyperbolaion . . . . *g—g'*,
7. Hypodorisch von der Mese zur Nete Hyperbolaion . . . . *a—a'*.

Über die letztgenannte Tonart erfahren wir an derselben Stelle noch, dafs dieses εἶδος auch κοινόν, das gewöhnliche hiefs (jedenfalls weil das unveränderliche System selbst aus zwei solchen Oktaven bestand), dieselbe Gattung hiefs auch die lokrische und — wie Heraklides Pontikos bei Athenäos 14, 19 meldet — auch die äolische. Viel zu wenig Sicheres wissen wir über die ionische Tonart; doch pflegt man dieselbe allgemein mit der hypophrygischen Oktave (N. 6) zu identifizieren, da diese doch in Gebrauch gewesen sein mufs, aber nie ausdrücklich erwähnt wird.

Man darf aber nicht annehmen, dafs die Phryger stets einen Ton höher sangen als die Lyder, und die Dorier etwa wiederum einen Ton, die Äoler gar vier Töne höher; die mixolydische Tonart, welche auf diese Weise zur tiefsten würde, soll im Gegenteil nach Plato besonders hoch geklungen haben. Es müssen sich vielmehr im Altertum so gut wie heutzutage die nicht auf Virtuosenkehlen berechneten, sondern für das Volk bestimmten Lieder aller Tonarten in einer allen Sängern erreichbaren Tonlage bewegt haben, und wenn man auf der Lyra begleitete, mufste man sich in die Schranken der acht oder gar nur sieben Saiten des Instruments fügen. Wir nehmen darum an, dafs der oben angeführte Ansatz nur beispielsweise die sieben Oktaven gerade in dieser Lage aufführte, wie sie bei der Grundstimmung eines vollkommenen Systems am leichtesten ins Auge sprangen und übertragen uns dieselben auf eine achtseitige Lyra von *e—e'*, ein Verfahren, das später in der Betrachtung der Transpositionsskalen seine Rechtfertigung finden wird.

1. Mixolydisch	*eis*	*fis*	*gis*	*ais*	*h*	*cis'*	*dis'*	*eis'*	
5. Hypolydisch	*e*	*fis*	*gis*	*ais*	*h*	*cis'*	*dis'*	*e'*	
2. Lydisch	*e*	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis'*	*dis'*	*e'*	4♯
6. Hypophryg.	*e*	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis'*	*d'*	*e'*	
3. Phrygisch	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*cis'*	*d'*	*e'*	2♯
7. Hypodorisch	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	
4. Dorisch	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	

Es brauchte also der Lyraspieler nur einen Wirbel seines ursprünglich dorisch gestimmten Instruments zu drehen, und er hatte die siebente, hypodorische oder äolische Oktave mit dem Halbton an zweiter und fünfter Stelle, drehte er zwei Wirbel, so wurde seine Stimmung phrygisch u. s. w. Die Erhöhung der einzelnen Saite deutete das ältere Notensystem sehr sinnreich durch eine Umkehrung oder Umlegung des betreffenden Notenzeichens an. Während z. B. F die *g*-Saite in ihrer Grundstimmung bezeichnete, galt Ш für einfach erhöhtes, ꟻ für stärker erhöhtes *g*. Man stimmte sich also die phrygische Tonart mit zwei, die lydische mit vier erhöhten Saiten. Kitharoden mit elf- oder zwölfsaitigen Instrumenten hatten aber bei jeder dieser drei Hauptstimmungen immer auch die mit Hypo bezeichnete Nebentonart zur Verfügung. Denn wie die Reihe

A H c d e f g a h c' d' e'

in ihren oberen acht Tönen *e—e'* die plagal gebaute*) dorische Grundtonart enthält, so bilden die unteren acht Töne von *A—a* eine hypo- oder nebendorische Skala (vgl. Heraklides bei Ath. 14, 19) von authentischem Bau. Dazu pafst vortrefflich der Umstand, dafs die äolische Harmonie in einem Fragment des Lasos als βαρύβρομος bezeichnet wird. Stimmte aber der Kitharod sein Instrument phrygisch, so hatte er aufser der von *e—e'* laufenden Haupttonart zugleich die nebenphrygische (ionische?) Saitenskala (N. 6 mit Halbton an dritter und sechster Stelle):

A h cis d e fis g a,

und ganz dasselbe fand statt bei der lydischen Tonart mit ihren vier Erhöhungen.

In seiner Republik (3, 10) verwirft Plato als ungeeignet für die Jugend: einerseits die kläglichen und weinerlichen Tonarten, von denen er die mixolydische und eine hohe lydische (συντονολυδιστί) namentlich anführt. Unter der mixolydischen Tonart mufs er da wohl die in *eis* beginnende Oktave verstehen, jenes obere Extrem, über welches man in Argos nicht hinausgehen durfte (Plut. 37 παραμιξολυδιάζειν); die zweite verpönte Tonart war entweder die lydische in *e* mit ihren vier Erhöhungen oder — was nach der Benennung συντονο- näher zu liegen scheint — vielleicht schon eine hohe *f*-Skala, natürlich immer mit Halbton an dritter und siebenter Stelle (vgl. oben N. 2). Die dorische und phrygische Tonart will Plato in seinem Staate gebraucht sehen; von der halbdorischen N. 7 dürfen wir wohl trotz seines Schweigens dasselbe annehmen. Verworfen aber werden anderseits als das dem syntonolydischen entgegengesetzte Extrem: die lydische und ionische Oktave, αἵτινες χαλαραὶ καλοῦνται, denn diese seien nur für weichliche, dem Trunke ergebene Leute gut. An einer hiermit verwandten Stelle des Aristoteles (Polit. 8, 5) erscheint für dieselbe Gruppe von Tonarten die Bezeichnung ἀνειμέναι, und Plutarch (Musik c. 16) braucht dafür die Ausdrücke ἐπανειμέναι und ἐκλελυμέναι. Schon die Wahl dieser Ausdrücke, aufserdem auch der Gegensatz zu der vorgenannten wegen zu grofser Höhe verworfenen Gruppe erhebt uns die Thatsache über allen Zweifel, dafs wir es hier mit tiefen Tonarten zu thun haben, bei welchen die vorher straff gespannten Saiten nach-

*) Plagal nannte man im Mittelalter eine Skala, welche den Grundton in der Mitte hatte, wie *e a e'*, authentisch dagegen eine Skala, welche den Grundton am oberen und unteren Ende hatte, wie *A—a*.

gelassen und schlaff waren. Nun liefs sich auf der Lyra natürlich eine ganze Reihe neuer Tonarten bilden, wenn man einzelne Saiten herunterstimmte; es ergab sich dann:

4. Dorisch		*e*	*f*	*g*		*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*
1. Mixolydisch		*e*	*f*	*g*		*a*	*b*	*c'*	*d'*	*e'*
5. Hypolydisch	*es*		*f*	*g*		*a*	*b*	*c'*	*d'*	*es'*
2. Lydisch	*es*		*f*	*g*	*as*		*b*	*c'*	*d'*	*es'*
6. Hypophrygisch	*es*		*f*	*g*	*as*		*b*	*c'*	*des'*	*es'*

Mit der Herabstimmung von *h* erhielt man zunächst noch nichts Neues; denn der Ton *b* war aus dem alten Synemmenon-Tetrachord bereits bekannt. Die Herabstimmung des zweiten Tons *c* in *es* ergab eine hypolydische Oktave, die offenbar wenig beliebt war, weil in ihr Hypate und Mese nicht zusammenstimmten. Aber die Herabstimmung von *a* in *as* ergab eine neue lydische Skala, und diese mus es sein, welche Plato lieber in das Trinkgelage verweist und aus der Schule verbannt. Haben wir ferner recht gethan, oben die ionische Skala der sechsten oder hypophrygischen Oktave gleichzusetzen, dann lief nach Umstimmung von *d* in *des* neben der soeben erwähnten tief lydischen Tonart eine ionische her, und das mufs die von Plato und Plutarch als der tief lydischen verwandt bezeichnete und mit ihr zusammen verpönte Skala sein. Wenn Pratinas fr. 5 singt:

Μήτε σύντονον δίωκε, μήτε τὰν ἀνειμέναν
Ἰαστὶ μοῦσαν, ἀλλὰ τὰν μέσαν . . .
. . . νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει,

so will auch er die hochgespannten und allzuschlaffen Stimmungen vermieden sehen und empfiehlt αἰολίζειν, d. h. die dem dorischen Tonos eng verwandte hypodorische Oktave, die auch Aristoteles (Probl. 19, 48) als für die Zither am besten geeignete und Pseudo-Euklid überhaupt als die gewöhnlichste bezeichnet. Wir sind also so kühn, zu behaupten, dafs jene nachgelassenen, schlaffen Harmonien Platos unsern mit *b* gebildeten Tonarten gleichstehen (Fleckeisen, Jahrb. 1867 S. 815); wir können aber auch den Musiker nennen, welcher jenen Schritt zum erstenmale that. Nach Plutarch (Mus. 16) hat nämlich Damon, der Lehrer des Perikles, die nachgelassen lydische Tonart erfunden, ihm dürfen wir also diese ganze Reihe neuer Oktaven zusprechen, zu denen, wie wir sehen werden, sich mit der Zeit auch ein tiefes Phrygisch noch hinzugesellt.

Auch das Mittelalter sprach noch von dorischer und lydischer Tonart, auch damals existierte noch eine gröfsere Reihe wirklich verschiedener Oktavgattungen, die uns jetzt meist verloren sind. Dieselben waren auch der Tonhöhe nach verschieden, doch hatten die einzelnen Namen keineswegs dieselbe Bedeutung wie im Altertum. Nur die hypodorische Tonart in *A* war noch dieselbe, wie wir sie oben S. 977 angegeben; von ihr aus ging man mit Beibehaltung der alten Namen in umgekehrter Ordnung weiter. Man nannte demgemäfs:

Hypophrygisch die Skala in *h* ohne Vorzeichnung
Hypolydisch » » » *c* » »
Dorisch » » » *d* » »
Phrygisch » » » *e* » »
Lydisch » » » *f* » »
Mixolydisch » » » *g* » »

Die Alten aber formten aus den bisher besprochenen Oktavgattungen ihre Transpositions-Skalen. Bereits in jener frühen Zeit nämlich, in welcher dorische Tetrachorde noch weitaus mehr als phrygische oder lydische in Gebrauch waren, dachte man sich die meisten der auf S. 976 erwähnten Skalen zu einem vollkommenen System von zwei Oktaven erweitert. Wie aus der Grundoktave *e a e'* das vollkommene System *A* — *a'* entstanden war, so hätte man auch die phrygische Stimmung mit ihren zwei ♯ bis zu denselben Grenzen *A* — *a'* erweitern können und man hätte ihr phrygische Tetrachordteilung und phrygisches Ethos gewahrt. Aber man zog es vor aus dem phrygischen Tonos mit zwei ♯ lieber ein σύστημα ἀμετάβολον ganz nach dem Muster des Dorischen zu schnitzen, und erhielt damit einen Tonos, der von *H* — *h'* laufend jenes System in seiner ganzen Zusammensetzung wiederholte. Denn auch hier folgte auf den Ganzton *H* — *cis* ganz wie im vollkommenen System ein dorisches Tetrachord: *cis d e fis* und somit bestand diese sogenannte phrygische Skala aus lauter dorischen Elementen. Die einzelnen Töne derselben konnten entweder, wie oben angedeutet, κατὰ θέσιν benannt sein, d. h. die ursprünglichen Namen aus dem Grundsystem behalten, oder man konnte auf alle einzelnen Werte dieses neuen Systems die alten Namen in der Weise übertragen, dafs jetzt wieder der tiefste Ton, Proslambanomenos, der zweite Hypate Hypaton hiefs u. s. w. Letzteres war dann die Benennung κατὰ δύναμιν φρυγίου:

	Hypaton			Meson				Diezeugm.				Hyperbol.			
κατὰ θέσιν:	Hypate	Parypate	Lichanos	Hypate	Parypate	Lichanos	Mese	Paramese	Trite	Paranete	Nete	Trite	Paranete	Nete	
	H	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*
κατὰ δύναμιν φρυγίου:	Proslambanomenos	Hypate	Parypate	Lichanos	Hypate	Parypate	Lichanos	Mese	Paranese	Trite	Paranete	Nete	Trite	Paranete	Neto
		Hypaton			Meson				Diezeugmenon				Hyperbolaion		

Ebenso verfuhr man mit der lydischen Skala, die mit ihren vier ♯ einer modernen *Cis*-moll-Skala gleich sah. Wurden alle sieben von uns S. 976 mitgeteilten Tonleitern zu solchen Skalen verlängert, dann ergaben sich folgende Skalen:

Hypodorisch	Dorisch	Mixolydisch
E 1 ♯	*A* —	*d* 1 ♭
Hypophrygisch	Phrygisch	
Fis 3 ♯	*H* 2 ♯	
Hypolydisch	Lydisch	
Gis 5 ♯	*Cis* 4 ♯	

Der mixolydische Tonos hätte in *Dis*-moll mit sechs ♯ gebildet werden können; da man aber den Ton ♭ bereits aus dem Synemmenonsystem kannte, liefs sich eine mixolydische Skala auch als *D*-moll mit 1 ♭ konstruieren. Oktavgattung und Transpositionsskala stehen nach dieser unsrer Darstellung in dem innigsten Zusammenhang, und so wird erklärlich, wie es habe geschehen können, dafs man mit Worten wie τόνος und τρόπος so verschiedene Dinge bezeichnete, ohne die geringste Andeutung zu geben, ob Oktavgattung oder Transposition gemeint sei. Τόνος φρύγιος heifst (von τείνω) die Stimmungsmanier mit erhöhter Parypate und Trite, oder wenn man lieber an die lydische Oktave denkt, mit erniedrigter Lichanos und Paranete; um es modern auszudrücken: die Stimmungsart mit zwei ♯. Kleine Instrumente beschränkten diesen τόνος auf die Gesangsoktave von *c* — *c'*, grofse mochten ihm einen weiteren Umfang gönnen, die Theoretiker rechneten ihn durch zwei (dorisch konstruierte) Oktaven von *H* — *h'*. Übrigens wissen wir aus Aristoxenos, Harmonik p. 37, dafs man sich eine Zeit lang mit nur fünf von diesen transponierten Skalen begnügte, und zwar waren dies die drei Haupttonarten in *A*, *H* und *Cis*, sodann wenn wir die Textesworte mit Westphal umstellen, eine mixolydische in *D*, und als tiefste Skala eine in rätselhafter Weise als hypodorisch bezeichnete in *Gis*. Zu der Zeit des Aristoxenos selbst aber war man über diese Armut an Tonarten längst hinaus. Manche freilich wollten auch jetzt nur die oben zusammengestellten sieben Skalen gelten lassen, indem sie hervorhoben, es könne doch unmöglich mehr als sieben Oktavgattungen geben (Ath. 14, 20), und Ptolemäos im Zeitalter der Antonine fand noch immer diese Ansicht sehr berechtigt. Indes die Zeit schritt fort, und nachdem man gewöhnt war, eine lydische und ionische Oktave auch mit herabgestimmten Saiten (mit 3 oder 4 ♭) herzustellen, liefs man es sich nicht nehmen, auch deren Umfang bis zu den zwei Oktaven des unveränderlichen Grundsystems auszudehnen. So ergaben die oben S. 978 von uns statuierten neuen Oktavgattungen auch eine Reihe neuer Transpositionsskalen in *G*-, *C*- und *F*-moll mit zwei, drei und vier erniedrigten Tönen; man fügte sogar ein tieferes Phrygisch, ein *B*-moll mit fünf Erniedrigungen hinzu. Während ferner anfänglich jeder Grundtonart (dorisch, phrygisch, lydisch) nur nach der Tiefe zu eine Nebentonart zur Seite gestanden (die um eine Quarte tiefere mit Hypo- benannte Tonart), bekamen jetzt wenigstens die tieferen unter den Haupttonarten auch eine um eine Quarte höher stehende, mit Hyper- benannte Seitentonart. So kamen die dreizehn Tonoi des Aristoxenos zu stande:

Hypodorisch	Dorisch	Hyperdorisch
E 1 ♯	*A* —	*d* 1 ♭
Tief-Hypophryg.	Tief-Phrygisch	Tief Hyperphryg.
F 4 ♭	*B* 5 ♭	*es* 6 ♭
Hypophrygisch	Phrygisch	Hyperphryg.
Fis 3 ♯	*H* 2 ♯	*e* 1 ♯
Tief-Hypolydisch	Tief-Lydisch	
G 2 ♭	*C* 3 ♭	
Hypolydisch	Lydisch	
Gis 5 ♯	*Cis* 4 ♯	

Dafs man später auch die hier noch fehlenden beiden hyperlydischen Skalen in *f* und *fis* einsetzte, sowie dafs man für die tiefphrygische Skala und ihre Verwandten den Namen ionisch, für die tief lydische den Namen äolisch substituierte, sei nur im Vorübergehen erwähnt. Nötiger ist eine genaue Angabe des Grundes, weshalb der hier gewählte Ansatz der Transpositionsskalen von dem bei Bellermann, Westphal u. a. gewählten sich um einen Halbton unterscheidet. Nach den Tonregistern des Alypios nämlich heifst die einfachste Skala, die ohne jedes Versetzungszeichen gebildete (ohne ♯ und ♭), nicht die dorische, sondern die hypolydische (die wir als *Gis* mit 5 ♯ angesetzt). Demgemäfs steht das ganze System bei Alypios einen Halbton höher als bei uns, und die dorische Skala ist bei ihm von der Einfachheit der Grundskala so weit entfernt, dafs er sie wie ein *B*-moll mit 5 ♭ notiert. Dieser bestimmten Angabe des Alypios folgen die meisten Darsteller des griechischen Musiksystems schon für die frühere Zeit und setzen demgemäfs keine Transpositionsskala anders an, als sich aus den Tabellen dieses Schriftstellers ergibt. Das entspricht jedoch keineswegs dem ursprünglichen Verhältnis der griechischen Tonleiter; denn darüber sind alle Forscher einig, dafs die Stimmung der Lyra anfänglich *e a e'* war und dafs diese Stimmung zum unveränderten System erweitert die Grundskala in *A* ergab. Wir haben nun in unserer Darstellung diesen Ansatz nicht nur anfänglich zu Grunde gelegt, sondern ihn auch bisher festgehalten, einmal weil wir glauben, dafs derselbe der Wahrheit näher kommt als jener höhere Ansatz, dann aber auch, weil er den Vorzug gröfserer Klarheit und Anschaulichkeit vor jenem voraus hat. Die Grundoktave des Systems war sicherlich die von Γ bis ꓛ oder von *e* bis *e'*, das steht zweifellos fest. Ob es in der That der Dithyrambiker Timotheos war, der zuerst, wie wir oben S. 974 annahmen, eine *f*-Saite neben jenen acht Saiten aufspannte, wissen wir nicht sicher. In welchen Stadien ferner die Entwickelung weiter ging, seit wann solche Doppelskalen, wie sie der Ausdruck ἰαστι-αἰόλια bei

Ptolemäos erraten läfst (ionisch von *e—e'* und äolisch von *fis—fis'*) zuerst auftauchten, wann in ihnen die *f*-Reihe vor der *e*-Reihe die Oberhand bekam, wann endlich jene Verkehrung der Nomenklatur eintrat, der zufolge das System in *B* den Namen des dorischen und das in *A* den Namen des hypolydischen erhielt, das können wir alles nicht feststellen. Wir sehen nur, dafs die Schriftsteller der Kaiserzeit, Ptolemäos und Gaudentios so gut wie Alypios, jene Umänderung der Nomenklatur gleichmäfsig voraussetzen; nur Aristides Quintilianus hat darin einen Rest des älteren Systems bewahrt, dafs er S. 27 sein Notenregister mit dem tiefen *E* (nicht wie Alypios mit *F*) beginnt.

Will sich übrigens jemand den Ansatz der Kaiserzeit auch auf die ältere Zeit übertragen, so soll ihm das unbenommen sein. Wir haben nichts dagegen, wenn der geneigte Leser statt des S. 978 gegebenen Ansatzes sich lieber die Sache so denkt:

2. Lydisch *f g a b c' d' e' f'*
3. Phrygisch *f g as b c' d' e' f'*
4. Dorisch *f ges as b c' des' es' f'*

Das innige Verhältnis zwischen Oktavgattung und gleichnamiger Transpositionsskala, das wir oben nachgewiesen zu haben hoffen, bleibt dabei ungeschmälert bestehen; es ergeben sich aus den genannten drei Oktaven die Transpositionen: Lydisch *D*-moll mit 1 ♭, Phrygisch *C*-moll mit 3 ♭, Dorisch *B*-moll mit 5 ♭. Auch die jüngere Skalenreihe (S. 977) bleibt mit ihren Transpositionsskalen (S. 979) im Zusammenhang. Freilich müfsten wir uns nun die Sache so denken:

4. Dorisch *cis fis gis ais his cis' dis' eis'*
1. Mixolyd. *cis fis gis ais h cis' dis' cis'*
2. Lydisch *c fis gis a h cis dis' e'*

und es würde daraus folgen: Dorisch *Ais*-moll mit 7 ♯, jüngeres Mixolydisch *Dis*-moll mit 6 ♯, jüngeres Lydisch *Cis*-moll mit 4 ♯. So fügt sich alles noch besser in die Theorie des Alypios; aber zwei Vorteile gehen bei diesem Ansatz verloren. Einmal stehen jetzt die beiden phrygischen Tonoi (*C* und *H*), sowie die beiden lydischen (*D* und *Cis*) nicht mehr wie bei uns als verwandt auf verwandter Grundstufe (phrygisch *H* und *B*, lydisch *Cis* und *C*), sodann verträgt sich mit diesen Ansätzen die sinnreiche Einrichtung der alten Instrumentalnoten nicht mehr, welche die dorische Grundstimmung *e a e'* mit ganz einfachen Zeichen, jede Erhöhung aber mit einem umgelegten Zeichen (Phrygisch mit 2 ♯) notierte (S. 977).

Vgl. Fr. Bellermann, Anonymi scriptio de musica (Berlin 1841) S. 5 und 35 ff.; ders., Tonleitern und Musiknoten (Berlin 1847). Ziegler, Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik (Programm, Lissa 1866). Westphal, Metrik I², behandelt S. 321. 338. 384 ff. die Transpositionsskalen richtig, bringt auch S. 271 ff. viel wertvolles Material über die Oktavgattungen; aber vor seiner Auffassung der letzteren, namentlich vor dem S. 709 ff. statuierten Schlufs auf der Terz[1]) mufs ernstlich gewarnt werden. Ebenso verfehlt ist sein Bericht über die ὀνομασία κατὰ θέσιν und κατὰ δύναμιν S. 352 ff. Dieselben Irrtümer enthält desselben Verfassers neues Buch: Die Musik des griech. Altertums, Leipzig 1883. Vgl. dagegen Hirschfelders Philol. Wochenschrift 1883 S. 1569.

d. Notenschrift.

Hauptsächlich durch die Tabellen des Alypios sind uns zwei Systeme griechischer Notenschrift erhalten, von denen angeblich das eine für die Instrumentalbegleitung, das andere für den Gesang gedient haben soll. Da das letztere genau die Buchstaben des euklidischen Alphabets enthält, ersteres aber nur in einigen wenigen Zeichen griechische Buchstaben deutlich erkennen läfst, können wir wohl nicht in Zweifel darüber sein, dafs die sog. Instrumentalnoten die ältere Schreibweise, die Gesangszeichen die jüngere Schreibweise der griechischen Musik enthalten. Ein Blick auf die innere Organisation beider Systeme bestätigt diese Annahme.

Wir teilen zunächst eine Übersicht sämtlicher griechischen Noten mit, wie sie Riemann für sein Musikwörterbuch zusammengestellt:

[1]) Es ist gemeint: Vollschlufs auf der Terz der Tonika: $\frac{a}{F}$ Melodie soll in *a* schliefsen, wenn *F* Grundton.



Durch eine genaue Analyse dieser Zeichen kamen F. Bellermann und C. Fortlage zu dem gleichlautenden Resultate, dafs in den Instrumentalnoten eine Reihe einfacher Zeichen vorliegt, die als die Grundlage des Systems zu betrachten sei. Die höchsten Töne über *h'* haben keine selbständigen Zeichen, sondern sind aus der tieferen Oktave wiederholt; die Noten von *f'—a'* sind unvollkommen und systemlos; von *e'* an abwärts bis *G* aber zeigen die Instrumentalnoten ein festes mit Konsequenz durchgeführtes System. Es sind hier immer drei Zeichen, nur durch die Lage von einander verschieden, zu einer Gruppe vereinigt; als das eigentliche Stammzeichen davon aber ergibt sich aus Betrachtung der alypischen Tonleitern das hier am weitesten rechts stehende; eine Vereinigung dieser Grundzeichen bildet nach Fortlage die Schlüsselskala des Tonsystems. Wenn dieselbe nach unten weit über die Gesangsoktave *e—e'*, einige Schritte sogar über den mutmafslichen Umfang einer grofsen elfsaitigen Zither hinausreicht, mufs dieselbe wohl von einem Auleten aufgestellt sein, dessen Instrument nicht nur den Proslambanomenos *A*, sondern sogar einen noch tieferen Ton zu spielen erlaubte.

G	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*
3	H	h	E	⊢	Γ	ᴦ	F	C	K	⊓	<	⊏	N
ϑ	η	ζ	ε	δ	γ	β	α		ι	κ	λ	μ	ν

Für diese Skala ist offenbar ein griechisches Alphabet verwandt; die Zeichen Γ E H lassen darüber nicht den geringsten Zweifel. Wenn dagegen andre Zeichen verstümmelt erscheinen, so mag das zum Teil darin seinen Grund haben, dafs die hier verwandten Formen einer zweifachen Umkehr fähig sein mufsten; deshalb mufste man für Δ das keine deutliche Umkehrung erlaubte, zu dem kyprischen Zeichen für *da* greifen. Die Mese *a* hat ein eigenes Zeichen, das nicht demselben Alphabet entstammt. Ist es ein Rest von dem Planetenzeichen für die Sonne? Diesem Gestirn wurde in der Skala der sieben sogenannten Planeten allerdings gerade die Mese zugeteilt (Nikom. harm. p. 6), und die beabsichtigte Umkehrung des Zeichens mochte auch hier eine Modifikation veranlassen. Es beginnt sodann das Alphabet mit einem freilich etwas eigentümlichen A, indes geben doch die oben S. 52 u. 53 mitgeteilten Formen manches Analoge. Deutlicher tritt diese Form zu Tage bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 150 oder bei Ritschl, Monum. priscae lat. tab. 13, 70. 15, 37. 9, 34. Für die hier erscheinende merkwürdige Form des B findet der Leser einige Belege oben S. 52 unter den aus dem ägäischen Meere mitgeteilten Varianten dieses Buchstabens. Der eigentümliche Umstand, dafs ein Digamma in unserer Skala gänzlich fehlt, scheint nach Ionien zu weisen; sollte etwa darum auch die ionisch gebaute Oktave *g—G* in den Instrumentalnoten so sehr bevorzugt sein?

Weiter als bis Θ abwärts reicht offenbar die Schlüsselskala nicht; die tieferen Noten haben vielmehr ihre Bezeichnung erst in dem jüngeren System, in der Gesangnotation gefunden. Wohl aber erscheinen deutliche Spuren einer Fortsetzung des Alphabets in den Noten K Λ N für hoch *h d' f'*. Grofse Schwierigkeiten bereitet aber der hier zwischen K und Λ stehende Buchstabe für den Ton *c'*, und wir würden dieser Figur wohl noch lange ratlos gegenüberstehen, wenn nicht ein so sicherer Kenner antiker Alphabete wie W. Deecke uns hier zum erwünschten Ziele verholfen hätte. Dieser gelehrte Mitarbeiter, dem wir auch für die oben gegebenen Deutungen einzelner Typen die Belege verdanken, hat gesehen, dafs der vermeintliche Buchstabe K für den Ton *c'* vielmehr als eine Form des I zu nehmen sei; denn K sei in der kyprischen, und ⊥ in der semitischen Schrift ein Zeichen für I. Es ist somit die Note für *h* der neunte Buchstabe des griechischen Alphabets. Die Note für *c'* mufs dagegen an Stelle des K stehen und erscheint allerdings auf kilikischen Münzen des 4. Jahrhunderts als altsemitisches K. Somit sind in den Instrumentalnoten die oberhalb der Mese stehenden Töne mit I und den folgenden Buchstaben des Alphabets bis N bezeichnet, und die Herkunft der bisher so rätselhaften ältesten griechischen Notenschrift ist gefunden. Diese Schrift ist offenbar in Kleinasien entstanden, wo semitische und ionische Elemente sich vereinigten, und einer der von dort herübergekommenen Musiker (Olympos, Polymnast, Alkman?) mufs sie nach Griechenland mitgebracht haben.

Aus der Natur der Instrumentalnoten und ihrer Verwendung bei Alypios haben Fortlage und Westphal allerlei kühne Schlüsse zu ziehen versucht auf das Klanggeschlecht, für welches diese Schreibweise von Anfang berechnet gewesen sei. Diese Schlüsse erscheinen aber in mehr als einer Hinsicht bedenklich. Denn einmal liegt uns in den Verzeichnissen jenes Schriftstellers aus der Kaiserzeit jedenfalls nicht mehr das System unverändert vor, nach welchem Alkman oder Terpander ihre Melodien aufschrieben. Die jüngeren Transpositionsskalen sind jedenfalls in der Zwischenzeit hinzugekommen, der Übergang von der *e*-Oktave in die *f*-Oktave ist inzwischen erfolgt und hat vielleicht weitgreifende Änderungen zur Folge gehabt. Ferner ist ja durch nichts erwiesen, ob jene so praktische zwiefache Umlegung des Notenzeichens, von der wir oben schon sprachen, schon von dem ersten Erfinder dieser Typen beabsichtigt war; ein Notenverzeichnis bei Aristides p. 15 zeigt vielmehr Spuren einer dreifachen Umkehr jedes Zeichens (Bellermann, Tonleitern S. 62). Das Prinzip der engen Halbtöne ferner, auf welches wir sogleich näher einzugehen gedenken, braucht keineswegs sofort mit Aufstellung des Instrumentalalphabets

aufgekommen zu sein, kann vielmehr irgend einem praktischen Kitharisten aus viel späterer Zeit seine Erfindung verdanken. Somit müssen uns alle Schlüsse, welche von der Beschaffenheit der alypischen Notenschrift auf den Gebrauch chromatischer oder enharmonischer Melodien in den frühesten griechischen Jahrhunderten gezogen werden, mindestens als sehr gewagt erscheinen. Wenn wir überdies sehen, dafs bei Alypios der Unterschied zwischen enharmonischer und chromatischer Notierung ein ganz äufserlicher und geringer ist, dafs bei ihm die Parypate in allen drei Geschlechtern stets dieselben Noten bekommt, so kann uns auch dieser Umstand kein grofses Zutrauen zu der Genauigkeit jener Notation in bezug auf bestimmte γένη erwecken. Über die Schlüsselskala steht nur so viel fest, dafs man für jede Grundstufe, wie etwa für jede Saite der Lyra einen Buchstaben des Alphabets festsetzte, ein Verfahren, das verglichen mit der jüngeren Schreibweise oder den sogenannten Singnoten, welche für jede Stufe drei Buchstaben offen lassen, ganz entschieden den Eindruck einer diatonischen Notation macht.

Ptolemäos teilt uns in seiner Harmonik II, 16 mit, die Kitharoden hätten eine Spielmanier im hypodorischen Tonos die Tritai, und eine andere im dorischen Tonos die Parypatai genannt. Wie ein Blick auf die S. 978 aufgestellte Tabelle bestätigt, nannten also diese praktischen Leute ein Musikstück, bei welchem ihre Trite nicht wie bei lydischer oder phrygischer Tonart *cis* bleiben, sondern zu *c* herabgestimmt werden mufste, einfach nach der letzten umzustimmenden Saite Tritai, und ebenso bedienten sie sich für Stücke, bei welchen sie die Parypate *fis* in *f* erniedrigen mufsten, des Ausdruckes Parypatai. Auch unsere Violinlehrer markieren gerne die Lage der halben Töne recht scharf und manchmal mehr als gut und richtig ist. Einem ähnlichen Bestreben, einer scharfen Hervorhebung des charakteristischen Halbtons in jeder Tonart, verdankt jedenfalls auch jene Eigentümlichkeit der alypischen Notenschrift ihre Entstehung, welche wir gelegentlich schon das Prinzip der engen Halbtöne genannt haben. Um dem Schüler auch durch die Noten recht deutlich hervorzuheben, dafs bei hypodorischer Tonart die Trite nicht mehr *cis*, sondern *c* lauten, sowie dafs in dorischer Tonart die Parypate *f* lauten müsse, wählte man nämlich für diese Töne das allernächste Zeichen, das neben *h* und *e* vorhanden war. Man begnügte sich also nicht damit, wie es richtig und ursprünglich wohl auch üblich war, das umgekehrte Zeichen *fis* einfach in das Hauptzeichen *f* umzudrehen, sondern griff zu dem Zeichen, das oben in unserer Tabelle S. 980 dicht neben *e* steht und mit demselben gleichen Stammes ist. Dieses Zeichen ist allerdings dort von Riemann als *f* übersetzt, soll aber eigentlich den Viertelton zwischen *e* und *eis* bedeuten, für den eine genaue Übersetzung nicht möglich ist. Die dorische Oktave (d. h. die mit Halbton an erster und fünfter Stelle) sieht demnach bei Alypios in hypolydischer Transposition (d. h. in der Skala ohne Vorzeichnung) so aus:

e f g a h c' d' e'
Γ L F C K ⋊ < Ⅎ

Das Tetrachord Synemmenon aber bekommt nicht etwa ein von K abgeleitetes Zeichen für den Ton *b*, sondern der Halbton *a b* wird mit den engst verbundenen Zeichen C ∪ (*a* und halb *ais*) notiert. Demgemäfs findet sich auch das enharmonische Geschlecht bei Alypios in dieser Weise geschrieben:

e δ *geses a h* δ *deses' e'*
Γ L ⊑ C K ⋊ ꓘ Ⅎ

Die dichte Partie *e* δ *geses* wird also mit drei verwandten Zeichen geschrieben — denn nur die gar zu einfache, der Umkehr wenig günstige Form der Note für *e* hat hier für *geses* den Zusatz eines weiteren Striches veranlafst —, und das zweite und sechste Zeichen hat hier ganz andre Geltung als im diatonischen Geschlecht. Für das chromatische Geschlecht endlich war keine besondere Notierung ausgebildet, nur ein Strichlein an der Lichanos und Paranete unterschied dieses Geschlecht von dem vorhergehenden; Parypate und Trite erhielten dadurch wieder denselben Wert wie in der Diatonik.

e f ges a h c' des' e'
Γ L ⱻ C K ⋊ ꓘ Ⅎ

Freilich liefs sich der Grundsatz, dafs die drei dicht zusammenstehenden Töne immer drei verwandte Zeichen bekommen sollten, nur in den Fällen durchführen, in welchen der tiefste Ton dieser Gruppe einer einfachen Note ohne ♯ und ♭ entspricht. Der Fall, dafs dieser erste Ton der dichten Partie ein ♭ hätte, kommt in den Alypischen Skalen überhaupt nicht vor; so oft aber auf diesen Ton ein ♯ fällt, bekommt der zweite und dritte Ton derselben Partie das erste und dritte Zeichen aus der nächst höheren Gruppe *cis d es* ∃ ⊢ ⊣, so dafs die zweiten Zeichen einer jeden Gruppe, die eigentlich für den Viertelton bestimmt waren (die von Bellermann in seiner grofsen Tabelle grün gefärbten Noten) nur in einer beschränkten Zahl von Skalen, nämlich denen ohne ♯, auftreten.

Nachdem das euklidische Alphabet zur Geltung gelangt war, kam man auf den Gedanken, die alten schwer zu erlernenden Zeichen durch die gewöhnlichen Buchstaben zu ersetzen. So entstand der Gebrauch der sog. Gesangnoten. Man begann mit dem hohen *fis*, das also damals ein bevorzugter Ton gewesen zu sein scheint, setzte für jede Grundstufe drei Buchstaben des gewöhnlichen Alpha-

bets fest, und hatte somit bis zu der alten Parypate *f* ausreichende Bezeichnungen. Vgl. die Singnoten der zweiten Reihe auf unserer Tabelle S. 980. Ein neues System enthält diese Schrift nicht; sie schliefst sich vielmehr in allen Einzelheiten der früher üblichen Notation an und tritt bei den Theoretikern der Musik wie Bakcheios u. a. häufig mit jener vereint auf, so dafs oben das Gesangszeichen, unten das Instrumentalzeichen steht. Von *f* abwärts wurde in dem jüngeren System ein zweites Alphabet, aus verstümmelten oder irgendwie alterierten Zeichen bestehend, in Gebrauch genommen, und aus ihm ergänzte man mit der Zeit auch die sechs untersten Instrumentalnoten. Auch für die Zwischenpartie *g'* und *a'*, die schon im älteren Notensystem schlecht weggekommen war, brauchte man die sechs letzten Buchstaben in wiederum veränderter Gestalt. Die ganz hohen Noten, welche der Zitherspieler vermutlich als Flageolet- oder Obertöne der vorherigen Oktave griff, blieben auch im neuen System nur durch einen kleinen Strich von den Noten der tieferen Oktave unterschieden.

Vgl. aufser dem oben bereits zitierten Buch (Tonleitern) von Fr. Bellermann besonders Fortlage, Das musikalische System der Griechen. Leipzig 1847.

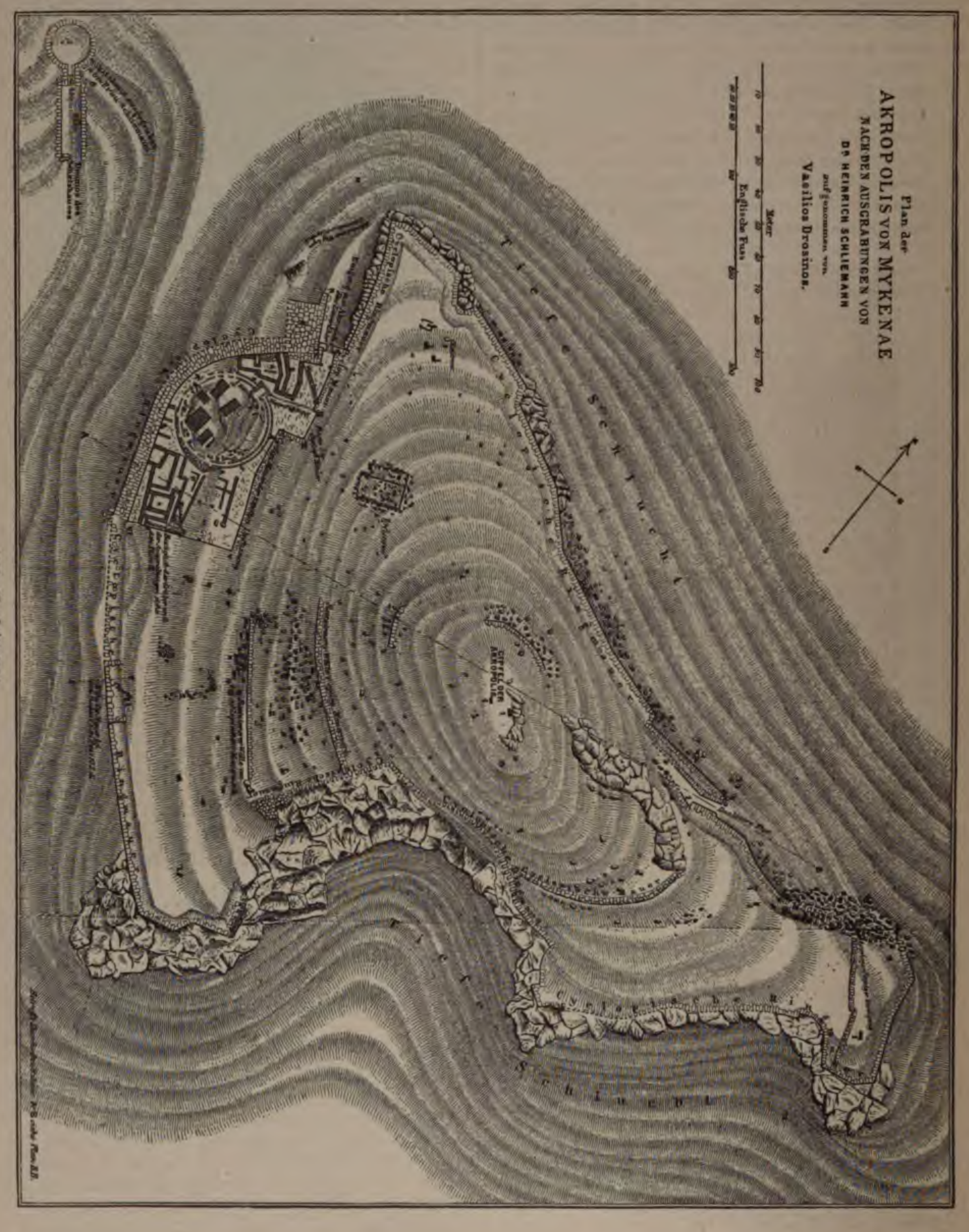
[v. J]

Mykenai. Der altberühmte Fürstensitz des Atridengeschlechts ist durch die verdienstvollen und erfolgreichen Ausgrabungen Schliemanns (1876) nicht nur in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses gerückt, sondern zugleich auch der Ausgangspunkt für die Erkenntnis einer bis dahin unbekannten, oder doch unbeachteten vorgriechischen Kulturstufe geworden, die man jetzt die »mykenische« zu nennen pflegt.

Die Lage von Mykenai darf als bekannt vorausgesetzt werden. Die sorgfältigen topographischen Forschungen des Hauptmann Steffen (Karten von Mykenai, Berlin 1884) haben das Auffällige der Anlage des Ortes im äufsersten nördlichen Winkel der Ebene von Argos — μυχῷ Ἄργεος ἱπποβότοιο — erklärt und ihre Bedeutung in helles Licht gerückt. Einwanderer von den östlichen Inseln, die »Perseiden« haben die Burgen von Tiryns und Mykenai mit ihren gewaltigen »kyklopischen« Ringmauern erbaut, ein zweiter Strom, der über Korinth nach Süden zur Ebene vordrang, die »Pelopiden« brachten den festen Platz in ihren Besitz und gestalteten Mykenai zu einer grofsartigen »Offensivposition« um. Näheres oben S. 525 f. Das ist die Glanzzeit der Stadt. Das an sich so unvorteilhaft gelegene Mykenai wurde durch die umsichtige schöpferische Thätigkeit seiner neuen Herren die Hauptstadt eines grofsen Reiches, der Sitz des Oberkönigs der Achäer. Die Ringmauer der Burg wird in dieser Zeit teilweise verändert und besser gesichert, ein Teil der Unterstadt mit Mauern umgeben, eine Reihe von kunstvollen Strafsen über das Gebirge hergestellt zur Sicherung der Verbindung mit Korinth, an allen wichtigen Punkten kleinere Befestigungen, »detachierte Forts« erbaut; in dieselbe Zeit fallen wahrscheinlich die mächtigen Kuppelbauten in der Unterstadt, die sich unzweifelhaft als Grabanlagen herausgestellt haben (vgl. S. 605). Von ihnen wird unten noch weiter die Rede sein.

Alle diese bedeutenden Bauwerke sind erheblich älter als die Zeit, in der die Homerischen Gedichte entstanden sind, und dasselbe gilt von der Gesamtmasse der mykenischen Funde. Die Kulturstufe, die im Heldengesang sich kund gibt, ist jedoch nicht allein jünger, sondern sie erscheint auch durchaus nicht als naturgemäfse Fortentwickelung der mykenischen, so dafs etwa ein Verhältnis sich ergäbe, wie es zwischen der Perseiden- und Pelopidenperiode obzuwalten scheint. Vielmehr zeigen sich so tiefgreifende Unterschiede, dafs sie nur durch die Voraussetzung einer entscheidenden Umgestaltung aller politischen und sozialen Verhältnisse verständlich werden. Mit Recht wird auf die dorische Wanderung hingewiesen. Eine in vieler Hinsicht hoch entwickelte, wenn auch nicht auf dem griechischen Festlande erwachsene Kultur ward dadurch plötzlich gehemmt und zerstört, und eine neue konnte nur langsam unter den völlig veränderten Verhältnissen sich herausbilden. Die Blüte von Mykenai war vernichtet, das in jeder Beziehung günstiger gelegene Argos trat an seine Stelle. Zwar haben Mykenai und Tiryns noch in den Perserkriegen eine gewisse Rolle gespielt, aber sobald Argos neu erstarkt zu voller Kraftentfaltung gelangte, ward es für die Stadt eine Lebensfrage sich dieser Gegner zu entledigen, wollte sie sich in ihrer wirtschaftlichen Entwickelung, welche auf die gesicherte Verbindung mit Nauplia und dem Isthmos angewiesen war, nicht jederzeit bedroht sehen. Und so war denn das Schicksal von Mykenai besiegelt. Sobald die Gegner 468 v. Chr. eine günstige Gelegenheit wahrnahmen, rückten sie gegen die Stadt, eroberten und schleiften sie. Αὕτη ἡπόλις, so schliefst Diod. Sic. XI, 65 seinen Bericht, εὐδαίμων ἐν τοῖς ἀρχαίοις χρόνοις γενομένη καὶ μεγάλους ἄνδρας ἔχουσα καὶ πράξεις ἀξιολόγους ἐπιτελεσαμένη, τοιαύτην ἔσχε τὴν καταστροφήν, καὶ διέμεινεν ἀοίκητος μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων.

Vor Schliemanns Ausgrabungen kannte man von Mykenai nicht viel mehr als die Burgmauer mit dem Löwenthor und den grofsen Kuppelbau in der Unterstadt, das sog. Schatzhaus des Atreus, beide aber nicht vollständig freigelegt. Es waren Überbleibsel einer vorgeschichtlichen Periode, die von den sonst erhaltenen Werken griechischer Kunst durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt schienen. Seit 1876 ist das anders geworden. Abb. 1187 (nach Schliemann,



1187 (Zu Seite 983.)

Mykenae, Leipzig 1878, Plan C, einer, wie Steffens Karte lehrt, freilich nicht ganz genauen Aufnahme) zeigt den etwa dreieckigen Grundriſs des Burghügels (278 m), im Südosten erhebt sich der 659 m hohe Szara-, im Norden bis zur Höhe von 807 m der Eliasberg, beide, besonders ersterer, vom Burghügel durch eine tiefe, steil abfallende Schlucht getrennt. Nach Westen schweift der Blick über die niedere Anhöhe, die die Unterstadt trägt, in die weite argivische Ebene. Der ganze Burghügel ist von dem gewaltigen Mauerring umschlossen. Man meinte früher, der westliche niedrigere Teil des Hügels sei erst später in die Befestigung hineingezogen und somit auch der Haupteingang, das berühmte Löwenthor, mit dem anschlieſsenden westlichen Teile der Ringmauern jünger als die ursprüngliche Anlage, doch hat sich nach Steffens Untersuchungen diese Annahme jetzt als irrig herausgestellt. Die Mauerzüge, welche man zu gunsten einer älteren Ummauerung der höheren Kuppe geltend gemacht hat, scheinen vielmehr als Stützmauern eines rampenförmigen Aufgangs gedient zu haben, der von der unteren Terrasse zur Höhe führte, auf welcher das Haus des Herrschers lag. Diese Thatsache ist von Wichtigkeit. Denn diese untere Terrasse, auf die man sogleich nach Durchschreiten des Löwenthors gelangte (Abb. 1188, nach Schliemann Taf. III hinter S. 36, vor der Freilegung der Schwelle; das Relief schon oben S. 321 Abb. 336), ist zugleich die Stätte von Schliemanns bedeutendsten Funden.

Von Nordwesten steigen wir den Burghügel hinan und nähern uns dem Thore. Zur Linken haben wir die Ringmauer, rechts einen massigen vorgebauten Turm, dessen man bedurfte, um die unbeschildete Seite der Angreifer treffen zu können. Von den riesigen Gröſsenverhältnissen des Thores geben die hineingezeichneten Figuren eine genügende Vorstellung. In der Schwelle fanden sich parallele Rillen, die das Ausgleiten der Tiere verhindern sollten. Die Löcher für die Thürangeln der beiden Thorflügel, für Bolzen und Riegel zum Verschluſs sind noch vorhanden. Über dem gewaltigen Thürsturz ist das Löwenrelief in die dreieckige Lücke eingesetzt, die zur Entlastung des Sturzes diente und ebenso oder ähnlich beim »Schatzhaus des Atreus« und bei andren Bauten der gleichen Periode wiederkehrt. Haben wir das Löwenthor und einen vermutlich späteren inneren Thorbau hinter uns, so befinden wir uns auf der unteren Terrasse (ca. 240 m), die westlich durch die Ringmauer, östlich durch den bis zu 40 m höher ansteigenden Hauptteil des Burghügels begrenzt wird. Abb. 1187 zeigt den Platz



1188 Das Löwenthor.

der hier veranstalteten Ausgrabungen. Umschlossen von einem fast kreisförmigen doppelten Ring von senkrechten Steinplatten aus feinem Muschelkalk, die durch eine wagerecht darüberliegende dritte Platte verbunden waren, liegen hier die fünf uralten von Schliemann aufgedeckten Schachtgräber, ein sechstes ward nachträglich von der griechischen archäologischen Gesellschaft ausgegraben. Der Plattenring hat weder als Sitzbank der alten Einwohner bei den Volksversammlungen gedient, noch ist er zu Verteidigungszwecken eingerichtet worden. Vielmehr hat man zweifellos auf diese Weise den »durch die Tradition geweihten Grabbezirk« abgrenzen wollen. Steffen verdanken wir die Beobachtung, dafs — was auf unsrem Plan nicht sichtbar wird —, die Ringmauer vermutlich gleichzeitig mit der Anlage des Plattenringes an dieser Stelle eine kleine Verschiebung erfuhr und so weit nach Westen verlegt wurde, dafs sie nun den Ring in gleichem Abstande begleitete und zwischen beiden ein Verkehrsweg »Rondengang« übrig blieb. Da nun, nach der Art des Mauerwerks zu schliefsen, diese Änderung der Pelopidenzeit angehört, so müssen die Gräber erheblich älter sein. Steffen wird recht haben, wenn er sie der Epoche der Perseiden, der Erbauer von Mykenai, zuschreibt. Dafür spricht auch ihre Beschaffenheit und ihr Inhalt.

Es sind tief (25—35 Fufs nach Schliemann) senkrecht in den Felsen hineingetriebene Schachte, in denen je 1—5 Leichen, im ganzen 17, gefunden wurden. Mit Rücksicht auf die auffallende Thatsache, dafs die Gräber im Widerspruch mit sonst geltender Sitte nicht aufserhalb, sondern innerhalb des ursprünglichen Burgraums angelegt sind, vermutet Steffen (S. 31), dafs die Toten während einer Belagerung im Kampfe oder auf irgend eine andre Art umgekommen seien. Sonst neigt man zu der Auffassung (z. B. Köhler, Kuppelgrab von Menidi 1880 S. 53; Milchhöfer, Anfänge d. Kunst in Griechenl., Leipzig 1883, S. 5 Anm. 2), dafs diese Gräber ebenso wie die jüngeren grofsartigen Kuppelbauten Familiengräber waren, dafs aber bei jedem Todesfall das zugeschüttete Grab neu geöffnet und dadurch die auffällige Vermengung der den Toten mitgegebenen Gegenstände hervorgerufen ward. Die Bestattung innerhalb der Mauern aber wird nicht Wunder nehmen zu einer Zeit, die den religiösen Anschauungen der historischen Zeit noch völlig fern gestanden zu haben scheint. An den Wänden der Gräber und an den Leichen hat man Brandspuren bemerkt, doch waren sie sicher nicht der späteren Sitte gemäfs feierlich verbrannt worden. Man hat vermutet, es habe eine teilweise Verbrennung im Grabe selbst stattgefunden, etwa zu dem Zwecke die Leiche vor Verwesung zu schützen. Helbig (Das homer. Epos aus d. Denkm. erläutert, Leipzig 1884, S. 40) trifft gewifs das Richtige, wenn er meint, nach Beisetzung des Toten seien im Grabe selbst Brandopfer dargebracht und die noch heifse Asche über den Leichnam ausgestreut. Auch andre, nicht viel jüngere Gräber bezeugen, dafs in jener vorhomerischen Zeit die Leichen noch im Grabe beigesetzt, nicht verbrannt wurden. Ebenso scheint die Thatsache gesichert, dafs man die Leichen der Schachtgräber wenigstens teilweise mumifizierte, sei es durch Wachs oder durch Honig. Die Toten sind mit überaus reichem Schmucke bestattet. Unter und über sie wurden, wenigstens in einzelnen Fällen, kleine Goldblättchen gestreut, Diademe (wie Abb. 1189 nach Schliemann N. 282; ungefähr $^{1}/_{5}$ der natürl. Gröfse; vgl. Milchhöfer, Museen Athens, Athen 1881, S. 89 a) zierten ihre Häupter, Goldmasken, die offenbar die Züge des Verstorbenen nachzubilden suchten und deren Form vielleicht über dem Gesicht des Toten gebildet war, bedeckten zuweilen ihr Antlitz (die beste der erhaltenen Abb. 239 S. 254, andre Schliemann N. 331. 332. 473), mehrfach ward eine goldene Brustplatte gefunden (z. B. Schliemann N. 458); Milchhöfer a. a. O. S. 94 a beschreibt eine kunst-



1189 Goldnes Diadem.

volle Scepterbekrönung. In einem Grabe scheinen Frauen beigesetzt zu sein; die Männergräber enthalten viele Waffen (im gröfsten fand man 146, in einem andren 80 Schwerter), doch nur Angriffswaffen, nie Helme und Schilde; Beinschienen sind allem Anschein nach jener Zeit überhaupt noch fremd gewesen. Helbig, Hom. Ep. S. 247 bemerkt, dafs die Toten nicht in Kriegerrüstung, sondern in festlicher Friedenskleidung ins Grab gelegt zu sein scheinen; Speer und Schwert gehörte ja auch noch in homerischer Zeit zur Alltagstracht. Die Bronzeschwerter, meist spitzig und zweischneidig, dienten zum Stofs, nicht zum Hieb (vgl. unten Abb. 1203 u. 1191 b), doch kommen vereinzelt auch einschneidige Hiebschwerter vor, der Art, wie es der Mann auf dem Grabrelief unten Abb. 1203 vor dem Streitwagen trägt (vgl. Mus. Ath. 96 b). Griffe und Scheiden waren gewöhnlich aus Holz, mit goldplattierten Nägeln versehen, χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένοι, teilweise mit vollständigem Überzug von verziertem Goldblech (vgl. Mus. Ath. 96 a). Auch alabasterne Griffknäufe kommen vor. Neben bronzenen Lanzenspitzen fanden sich auch Messer und Pfeilspitzen von Obsidian (Schliemann N. 435 S. 313; Mus. Ath. 90 b u. 94 b), ein beachtenswertes Zeugnis für das hohe Alter der Gräber.

Es berührt wunderbar, daneben Schwert- und Dolchklingen zu sehen, die in ihrer Art als hervorragende Leistungen in einer schwierigen Technik betrachtet werden müssen. Unter den mykenischen Schwertern waren acht, wie sich bei Gelegenheit einer sorgfältigen Reinigung ergeben hat, mit Darstellungen auf beiden Seiten geschmückt (vgl. Ἀθήναιον IX, 162 ff., X, 309 ff.; Köhler, Mittl. Inst. VII, 241 ff. Taf. 8). Unsere Abb. 1190, nach Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 145 Fig. 64; etwas gröfser bei Mitchell, Hist. of anc. sculpt. 152 Fig. 80; in ungereinigtem Zustande bei Schliemann N. 446. Die Technik ist nicht bei allen Klingen völlig gleich. Die drei längeren Degenklingen zeigen in erhabener Arbeit auf beiden Seiten teils Pferde, teils greifenartige Wesen (vgl. unten Abb. 1206) hintereinander herlaufend; an den kürzeren Dolchklingen ist die Verzierung nicht auf der Klinge selbst angebracht, sondern auf gesondert gearbeiteten eingelegten Metallplatten. In einem Falle sind es Goldplatten mit eingraviertem Spiralenmuster, das unter den mykenischen Verzierungen besonders häufig wiederkehrt. Bei den übrigen Dolchklingen sind auch die äufseren Platten von Bronze, aber in diese sind auf glänzend schwarzem Schmelz dünne Goldplättchen bestimmter Form eingelegt von verschiedener künstlich durch Legierung hervorgerufener Färbung. Mittl. Inst. VII, 245 ist eine Klinge dieser Technik abgebildet mit der Darstellung von Papyrosblüten; da sind die Staubbeutel aus Gold, die Kelche aus Weifsgold (d. h. Silber mit Gold legiert), die Stengel vielleicht aus Silber. Interessanter ist die Entenjagd (Mittl. Inst. VII Taf. 8). Dort machen panterähnliche Tiere aus dem Katzengeschlecht Jagd auf Enten an einem mit Sumpfpflanzen, vermutlich Papyrosstauden, bewachsenen, von Fischen belebten Flusse. Gewifs ist der Nil gemeint. Zu Goldblech und Weifsgold tritt noch Rotgold zur Bezeichnung der Blutstropfen am Halse einer Ente und möglicherweise auch an Vogelfüfsen und Pflanzenstielen. Bei aller Unbehilflichkeit gewährt doch das naive Streben nach Naturwahrheit in der Wiedergabe der Tiere und Vögel einen anziehenden Reiz (Köhler); vgl. auch Mittl. Inst. VIII, 1 Anm. 1. Dieselben Vorzüge bietet auch die Darstellung der Löwenjagd auf unsrer Klinge. Fünf Männer im Kampf gegen drei Löwen. Zwei derselben fliehen davon, der dritte mächtigste wendet sich den kühnen Gegnern trotzig entgegen. Einer ist schon zu Boden gestürzt, drei schwingen ihre langen Lanzen gegen den gefährlichen Feind, der zunächst stehende deckt sich dabei mit seinem gewaltigen Schild, die beiden andern haben ihn auf den Rücken geworfen. Der schildlose fünfte Genosse ist im Begriff einen Pfeil auf den Löwen zu entsenden. Die Lebhaftigkeit der Bewegungen zeigt nichts Gekünsteltes und Erstarrtes, das Kampfgetümmel ist mit grofsem Geschick veranschaulicht, das Gesetz der Raumfüllung trefflich gewahrt (Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 146). Eigentümlich erscheint uns das Aussehen dieser Krieger, die spärliche schwimmhosenartige Bekleidung, die Form



1190 Dolchklinge.

der Schilde, der Mangel jeder anderen Schutzwaffe. Sollten etwa die in den Schachtgräbern beigesetzten so in den Kampf gezogen sein? Eine Dolchklinge gleicher Technik ward auf Thera gefunden, in den Darstellungen weist vieles auf den Osten, manches auf ägyptische Einflüsse hin. Die mykenischen Handwerker waren dagegen nach allem, was wir wissen, damals nicht im stande, so kunstvolle Gegenstände zu verfertigen. Trotzdem liegt kein Grund vor, uns die mykenischen Krieger wesentlich anders gerüstet zu denken, als die des Volkes, von dem sie die Klingen erhalten hatten und das mit ihnen in regem Handelsverkehr gestanden haben mufs (vgl. auch die interessante Kriegervase, Schliemann N. 213. 4 und dazu Mus. Ath. 101 b. 102 b).

Von gleicher Herkunft wie die Klingen sind zweifellos mehrere wichtige Stücke aus dem reichen Schatz von goldenen Schmucksachen, die bei den Leichen gefunden wurden: drei viereckige goldene »Schieber« (Schliemann N. 253—5; vgl. Mus. Ath. 92 a), wahrscheinlich von einem Halsschmuck, und zwei goldene Ringe (Abb. 1191 a. b, nach Schliemann N. 334. 5, Form N. 333; vgl. Mus. Ath. 95 a), alle fünf mit vertieft eingegrabenen Darstellungen, Männerkampf und Hirschjagd, auf einem der Schieber ein Löwe, auf einem andern der Kampf mit ihm. Hier treffen wir dieselbe Art der Bekleidung, denselben gewaltigen Schild und die riesige Lanze; dazu aber kommen Stofsschwerter, wie sie aus den Gräbern zur Genüge bekannt sind, und bei einzelnen Figuren Helme mit mächtigem Busch. Stilistisch verwandte, nur rohere Darstellungen werden wir auf den Grabreliefs (Abb. 1203) wiederfinden. Weniger sicher ist es, ob zwei gröfsere goldene Siegelringe gleicher Technik, die aufserhalb der Gräber und des Plattenringes mit anderen Goldsachen (Schliemann S. 398 ff. N. 528 ff.) zu tage kamen, auch hierher gezogen werden dürfen. Auf dem einen sind Löwen- und Stierköpfe, drei Ähren (Pinienzapfen?) und andre Verzierungen eingegraben (Schliemann N. 531), den anderen zeigt unsre Abb. 1192 (nach Schliemann N. 530; eine nach Abdrücken hergestellte, teilweise deutlichere Abbildung in natürlicher Gröfse Arch. Ztg. 1883 S. 169 vgl. 172 f.). Über die rätselhafte Darstellung Schliemann 403 ff.; Milchhöfer, Mus. Ath. 100 a, Anfänge d. Kunst 153 f., Arch. Ztg. 1883 S. 249; Rofsbach, Arch. Ztg. 1883 S. 169 ff. 330 f. Anm. 7. Sicherlich ist eine feierliche religiöse Handlung wiedergegeben. Da sitzt am Fufse eines Baumes (Pinie? Weinstock?) eine Göttin, welcher vier gröfsere und kleinere weibliche Figuren teils anbetend, teils blumentragend nahen. Die Gewänder scheinen eher an syrische zu erinnern (der Oberkörper ist nicht nackt), als an indische, die Milchhöfer zum Vergleich heranzieht. In der kleinen schwebenden Gestalt mit Stab oder Lanze glaubt Rofsbach den assyrisch-persischen Asshur oder Ferver erkennen zu sollen (a. a. O. 171 f. 330 f. Anm.). Sonne und Mond sind deutlich, ob die Wellenlinien darunter den Ozean bedeuten sollen, ist noch fraglich. Schliemann S. 408 erinnert dabei an den Schild des Achill (Il. 18, 483 ff.). Milchhöfer findet in dem Ringe eine Vermischung von urgriechischen »pelasgischen« und kleinasiatischen religiösen Vorstellungen; Rofsbach nimmt orientalische Vorbilder an, weist jedoch auch den Gedanken an assyrische oder phönikische Verfertigung zurück. Die Verwandtschaft mit den übrigen Goldringen und den sog. Inselsteinen verbietet für diesen Ring eine andre Heimat zu suchen.



1191 a Goldne Ringe. 1191 b



1192 Goldner Siegelring.

Dafs man nicht an zähem Metall, dem ungeeignetsten Material, die ersten Schritte zur Stempelschneidekunst durchgemacht haben wird, dafs vielmehr eine Ausbildung dieser Technik an spröderen Stoffen, vor allem an Steinen vorausgegangen sein mufs (Milchhöfer), läfst sich kaum bezweifeln. Es fanden sich in der That auch geschnittene Steine in und bei Mykenai, freilich nur wenige in den

Gräbern selbst (Schliemann N. 313—5), doch werden alle derselben Periode angehören. N. 315 eine linsenförmige Gemme aus Amethyst, erinnert in ihrer Darstellung, einem Tier (Hirsch?), das zu seinem saugenden Jungen den Kopf zurückwendet, sehr an den in einen silbernen Fingerring gefafsten Onyx N. 175 mit zwei säugenden Kühen in ähnlicher Haltung. Wichtiger sind die beiden Krieger auf dem Sardonyx N. 313 (vgl. Mus. Ath. 92a). Bei aller Unbeholfenheit und Undeutlichkeit ist doch die Verwandtschaft mit den vertieft geschnittenen Goldarbeiten und den Dolchklingen unverkennbar. Im Kuppelgrab von Menidi (Taf. VI, 1 ff.) wurden sechs vorzügliche gleichartige Gemmen gefunden. Leider enthalten sie nur Tierdarstellungen. Diese vorgriechischen Gemmen keine sichere Bestimmung möglich. Es scheint, als ob man Jahrhunderte lang auch noch in historischer Zeit in gleicher Weise gearbeitet habe. Vgl. hauptsächlich Rofsbach, Arch. Ztg. 1883 S. 311 ff. 339. Mit der Technik werden wohl nicht wenige der Vorbilder von Osten gekommen sein, im ganzen aber wird man dieser Gemmenreihe eine gewisse Urwüchsigkeit nicht absprechen können und die Steinschneidekunst in dieser eigenartigen Ausbildung gerne als eine auf griechischem Boden heimische, von den Vorfahren der Hellenen lange Zeit hindurch an vielen Orten mit Vorliebe gepflegte Kunstfertigkeit betrachten. Doch entschliefst man sich schwer, die uralten Exemplare aus den Schachtgräbern an Ort und Stelle verfertigt zu denken, wahrscheinlich sind





1193 Goldbleche zum Frauenschmuck. 1194

gehören einer grofsen Klasse an, die auf dem Peloponnes und den Inseln (daher ohne zureichenden Grund »Inselsteine« genannt) besonders verbreitet gewesen zu sein scheint. Die Grenzen haben sich jedoch noch nicht mit Sicherheit bestimmen lassen. Es ist Milchhöfers Verdienst, auf die Wichtigkeit dieser ältesten geschnittenen Steine auf griechischem Boden die allgemeine Aufmerksamkeit gelenkt zu haben (Anfänge d. Kunst 37—90). Er erkennt in ihnen Kunsterzeugnisse einer vorhellenischen, gleichfalls arischen Bevölkerung Griechenlands, der »Pelasger«, und meint aus mancherlei Gründen als eigentliche Heimat dieser Steinschneidekunst Kreta ansehen zu müssen. Indes erscheint die Sache noch nicht spruchreif. Es ist noch nicht ausgemacht, ob orientalischer Einflufs diesen Steinen wirklich fern ist; wie betreffs der geographischen Verbreitung ist auch hinsichtlich des Alters dieser Gemmen noch sie, wie die Hauptmasse der Fundgegenstände, das Werk auswärtiger, wenn auch wohl stammverwandter Künstler.

Je ausführlicher über diese mit figürlichen Darstellungen gezierten Schmucksachen bei ihrer Wichtigkeit für die Anfangsgeschichte der Kunst in Griechenland geredet werden mufste, um so kürzer kann des übrigen Schmuckes der mykenischen Gräber gedacht werden. Es ward schon erwähnt, dafs unter den Burggräbern eins wahrscheinlich ein Frauengrab war. In ihm fand sich denn auch besonders reicher Schmuck. Nicht weniger als 700 Scheiben aus kartenblattstarkem Goldblech waren regellos über, unter und neben den Leichen ausgestreut, ohne jede Spur bestimmter Verwendung. Unsere Abb. 1193. 1198. 1199. 1194 (nach Schliemann N. 240. 3. 5. 6) geben einige der 14 verschiedenen, vielleicht in Bleiformen geprefsten Muster wieder. Wir sehen da rein lineare

Kreis- und Spiralornamente und stilisierte Blatt- (Schliemann N. 247—250) und Tierformen. Passend sind solche gewählt, deren Körper sich leicht der Kreisform anbequemte, so der Schmetterling und der Polyp. Gerade diese Tiere kehren in der mykenischen Ornamentik besonders häufig wieder, vgl. z. B. Schliemann N. 166 auf glasiertem Thonplättchen, uns diese Ornamente auf dem Goldüberzug von vielen hundert Holzknöpfen verschiedener Gröfse (z. B. Schliemann N. 387—422. 485—512), auf Schwertknäufen (N. 427 ff.) und Griffen (N. 460. 467), auf rautenförmigen Agraffen (Abb. 1196, Schliemann N. 377—386. 500), auf Diademen (wie Abb. 1189, vgl. N. 281 ff.), an Blätterkreuzen unsicherer Bestimmung



1195

1196 Goldbleche zum Schmuck.

1197 Metalldrähte aus Gold. (Zu Seite 991.)

N. 270 (Abb. 1195) und 271 in Gold zum Anheften 27 Stück, N. 424 naturalistischer gar 53 Exemplare; Schmetterlinge N. 256, 275 und 301. 302.

Die Beispiele von Linearmustern auf den Goldscheiben sind Vertreter einer überaus zahlreichen und vielgestaltigen Klasse. Wo immer dünnes Goldblech zur Verwendung kam, da ist es überdeckt mit teilweise recht geschmackvollen Verzierungen von überraschender Mannigfaltigkeit, obgleich alle von denselben Grundformen abgeleitet sind. So begegnen (N. 285 ff. Mus. Ath. 89a), an Gürteln und Bändern (N. 357. 358), Wehrgehängen (N. 354. 455) und Hängeschmuck (vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 12 ff.). Unter diesen Linearmotiven nimmt den Hauptrang ein die Spirale. Schon Schliemanns Funde auf Hissarlik (Art. »Troia«) haben die vielseitige Verwendung der Spirale ergeben. Die mykenischen Goldarbeiten zeigen eine Vervollkommnung der Technik, und eine fast virtuos zu nennende freie und feine Ausnutzung der Form. Der ganze Entwickelungsgang der Technik

läfst sich an ihnen verfolgen. Abb. 1197 (nach Schliemann N. 295—300; Mus. Ath. 91a) zeigt uns den Metalldraht in seiner einfachsten künstlerischen Verwertung. Wozu die einzelnen Stücke gedient haben, ist nicht zu entscheiden. Goldspiralen sind auch sonst gefunden (Schliemann N. 220 u. 529). Helbig, Hom. Ep. 168 ist geneigt, darin Lockenhalter zu erkennen, Köhler, Mittl. Ath. Inst. VII, 5 Anm. 1 will sie als Tauschmittel angesehen wissen. Einen bedeutenden Fortschritt bekunden die Goldscheiben nach Art von Abb. 1198 u. 1199. Hier könnten wir uns die Goldspirale ebenso gut auf die ebene Fläche aufgeheftet denken (Beispiele aufgelöteter Verzierungen aus Metalldraht in Hissarlik häufig; vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 17 f.), hier sind aber schon die





1198 Goldbleche zum Frauenschmuck. 1199

Windungen des Drahts durch Heraustreiben aus der glatten Fläche reliefartig (Repousséarbeit) nachgebildet worden. Dafs diese Verzierungsweise, die wir in der mykenischen Periode auch auf Thongefäfsen und skulpiertem Stein antreffen, zuerst am dehnbaren Golde ausgebildet ist, hat Milchhöfer durchaus wahrscheinlich gemacht. Er glaubt ihren Ursprung auf das goldreiche Kleinasien und aus besonderen Gründen auf Phrygien zurückführen zu dürfen. Jedenfalls ist sie nicht in Mykenai heimisch und, da sie schon manche fremdartigen Elemente, wie den Polyp (Abb. 1194) in sich aufgenommen hat, die den charakteristischen Schmuck einer anderen Reihe »mykenischer« Fundstücke ausmachen, so wird sie mit diesen Waren gleichzeitig in Argolis Eingang gefunden haben.

Ist jedoch die Verzierungsweise auch fremden Ursprungs, so ist es doch unwahrscheinlich, dafs alle die tausend Goldornamente von fernher gebracht seien. Um so unwahrscheinlicher, da einige Formsteine mit eingegrabenen ähnlichen Zierraten, allerdings aufserhalb der Gräber, gefunden sind (Schliemann N. 162. 164; Mus. Ath. 99b. 100b). Die Annahme scheint gerechtfertigt, dafs Material und Muster eingeführt wurden, das Goldblech aber erst in Mykenai selbst mit Hilfe der Formen und Muster seinen Schmuck erhielt. Dazu gehörte keine besondere Kunstfertigkeit; und dafs die Verarbeitung des Goldbleches in Mykenai — sei es durch einheimische, sei es durch ausländische Meister — nicht unbekannt war, beweisen die goldenen Gesichtsmasken.

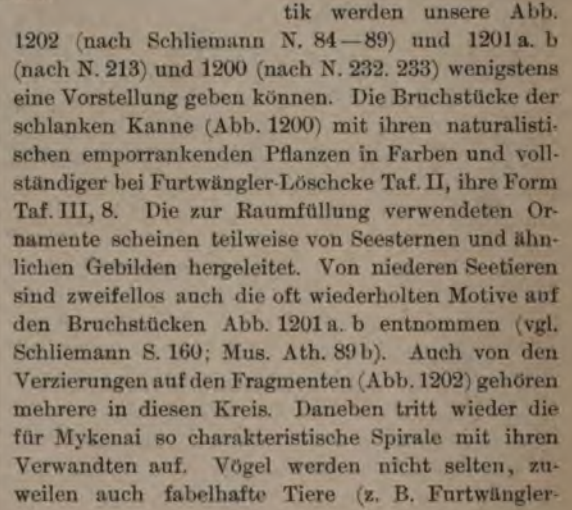
Aufser diesem Goldschmuck, der fast den ganzen Leichnam bedeckte — auch Beinverzierungen fehlten nicht (Schliemann N. 338. 369. 519; Mus. Ath. 93a. 94a), Oberarmringe, Ohrringe und goldene Nadeln (Schliemann N. 362) werden erwähnt; einige fremdartige Dinge kommen noch unten zur Sprache —, ist von Schmucksachen nur wenig zu berichten. Werden noch die Bernsteinkugeln (N. 355); die Kupfernadeln mit Doppelknäufen aus Bergkrystall (N. 309. 310; Mus. Ath. 91a) genannt, endlich einzelne kleine Glascylinder und viereckige Glasflufsplättchen zum Aneinanderreihen (vgl. Mus. Ath. 104a), so wird im wesentlichen der Inhalt der Schachtgräber an Schmuckgegenständen bezeichnet sein. Manches andre vielleicht hierher gehörige harrt noch überzeugender Erklärung.

Neben Waffen und Schmucksachen kommen schliefslich die Gefäfse in Betracht. Gröfsere irdene Gefäfse in unversehrtem Zustande scheinen zu jener Zeit nur ausnahmsweise mit ins Grab gegeben zu sein, um so mehr Gefäfse und Geräte aus

Metall. Eins der Gräber enthielt 32 groſse Kupfergefäſse (Schliemann N. 436 ff.) auſser einem Dreifuſs (N. 440), ferner etwa 20 Silbervasen, während Silber zu Schmucksachen fast nie gebraucht scheint. Als Besonderheit müssen gelten einzelne vergoldete Silbervasen, ein Gefäſs mit goldenen Rosetten und der Silberbecher mit eingelegten Goldplättchen (Abb. 1208 a. b). Goldgefäſse fanden sich in beträchtlicher Zahl, am häufigsten in der Form fuſsloser einhenkliger Becher mit einfacher getriebener Verzierung (vgl. Schliemann N. 317. 340. 342. 345. 347. 453. 475. 476). Daneben sieht man wiederholt die trichterförmige Gestalt des Silberbechers (Abb. 1208, so N. 343 u. 477). Auch doppelhenklige Gefäſse haben diese Form, N. 344 mit aufgesetzten Rosetten, N. 528 mit Henkeln, die in Hundsköpfe auslaufen, N. 339 hat keinen Fuſs. Mit Recht hat bereits Schliemann in dieser Form, die auch bei Thongefäſsen, schon in Hissarlik, sich findet, das δέπας ἀμφικύπελλον erkannt (vgl. Helbig, Hom. Ep. 260 ff.). Allein steht die Becherform N. 346 (Helbig a. a. O. 272 ff. Fig. 116), durch die uns die Henkelstützen (πυθμένες) und die auf dem Rande sitzenden Tauben am Becher des Nestor (Il. XI, 632 ff.) am besten veranschaulicht werden. Vereinzelt erscheint auch die zierliche Form einer spiralengeschmückten Weinkanne (N. 341) neben einigen Amphoren und Deckelbüchsen. Menschengestalten sind auf den Goldgefäſsen nie zur Verzierung gebraucht, Tiere nur zweimal, N. 317 Delphine, N. 477 laufende Löwen. Die Schwächlichkeit der angenieteten Henkel bei der Mehrzahl dieser Vasen läſst darauf schlieſsen, daſs sie hauptsächlich für die Totenausstattung gearbeitet waren, Formen und Ornamente weisen teilweise auf fremde (phönikische?) Muster, manche Vasen sind sicher von auswärts gekommen (vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 22 f. Anm. 1). Das gilt gewiſs auch von den Alabastergefäſsen (vor allem Schliemann N. 356 u. 479), einer Vase aus Bergkrystall (N. 456) und einer andern von ägyptischem Porzellan. Auch das plumpe gegossene Gefäſs in Hirschgestalt (N. 376) aus einer Mischung von Silber und Blei mag hier erwähnt werden.


1200 Bruchstücke einer bemalten Thonvase.

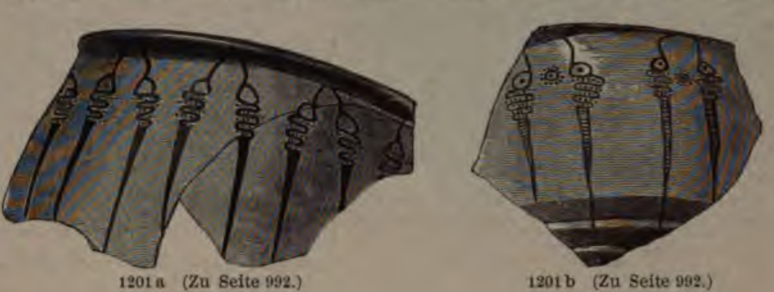
Die bemalte Töpferware von Mykenai — bei den Leichen fand man nur wenige Vasen, viele Bruchstücke dagegen im Gräberschutt und auſserhalb des Plattenringes — läſst sich von der durchaus gleichartigen nicht trennen, die an andern Orten der Ostküste und auf den Inseln zu Tage getreten ist, sie wird daher besser im Zusammenhange Art »Vasenkunde« besprochen (vgl. Furtwängler-Löschcke, Mykenische Thongefäſse 1879 mit 12 Tafeln). An den Vasen läſst sich eine lange, allmähliche Entwickelung nachweisen. Einige der ältesten aus den Gräbern Schliemann N. 236. 237. 349. 527, etwas jünger N. 324. Von dem eigenartigen Charakter der »mykenischen« Vasenornamentik werden unsere Abb. 1202 (nach Schliemann N. 84—89) und 1201 a. b (nach N. 213) und 1200 (nach N. 232. 233) wenigstens eine Vorstellung geben können. Die Bruchstücke der schlanken Kanne (Abb. 1200) mit ihren naturalistischen emporrankenden Pflanzen in Farben und vollständiger bei Furtwängler-Löschcke Taf. II, ihre Form Taf. III, 8. Die zur Raumfüllung verwendeten Ornamente scheinen teilweise von Seesternen und ähnlichen Gebilden hergeleitet. Von niederen Seetieren sind zweifellos auch die oft wiederholten Motive auf den Bruchstücken Abb. 1201 a. b entnommen (vgl. Schliemann S. 160; Mus. Ath. 89 b). Auch von den Verzierungen auf den Fragmenten (Abb. 1202) gehören mehrere in diesen Kreis. Daneben tritt wieder die für Mykenai so charakteristische Spirale mit ihren Verwandten auf. Vögel werden nicht selten, zuweilen auch fabelhafte Tiere (z. B. Furtwängler-



Löschcke Taf. XI) dargestellt, dagegen treten die Menschen noch ganz in den Hintergrund. Erst gegen den Schlufs dieser Periode wird man sich an sie gewagt haben. Vgl. die interessante Kriegervase (Schliemann N. 213. 214; Mus. Ath. 101 f.). Das wenige was von Holz und Elfenbein in den Schachtgräbern gefunden ist, kann hier füglich unberücksichtigt bleiben. Auch bei dieser beschränkten Auswahl des Wichtigsten wird, wie ich hoffe, jeder Leser den Eindruck einer staunenswerten Fülle und Mannigfaltigkeit, eines unermefslichen Reichtums gewinnen. Für die Kunst- und Kulturgeschichte ist der Ertrag dieser Schliemannschen Ausgrabung der Burggräber unschätzbar.

Zu den Schachtgräbern gehören die schon mehrfach erwähnten Grabsteine. Innerhalb des Plattenringes fand Schliemann eine Reihe von Grabstelen aus Muschelkalk, alle mit der skulpierten Seite nach Westen gewandt, mehrere waren ohne Verzierung, von manchen sind nur Bruchstücke erhalten (vgl. Schliemann N. 24 140—142. 146—150). Unsere Abb. 1203 bringt das besterhaltene dieser Reliefs (N. 140) in $^1/_{12}$ der natürlichen Gröfse. Es kostet Mühe, bei der erschreckenden Roheit der Ausführung sich genügende Unbefangenheit des Urteils zu bewahren. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, dafs diese Darstellung im Charakter mit den kunstvolleren auf den Goldringen und Dolchklingen durchaus übereinstimmt. Da ist die gleiche Bemühung sichtbar die Wirklichkeit wiederzugeben, die gleiche übertriebene Lebhaftigkeit der Bewegungen, der gleiche »eckige, trockene Stil«. Auch inhaltlich ist die Verwandtschaft unverkennbar, auch hier begegnen uns Wagenfahrten, Jagd und Kampf. Unser Grabstein zeigt den Herrn auf seinem Streitwagen, der demnach damals schon auf griechischem Boden Eingang gefunden hatte. Nur dem Ungeschick des Steinmetzen ist es zuzuschreiben, dafs nur ein Rofs sichtbar wird, jedenfalls ist ein Zweigespann gemeint.

Von Kleidung bemerkt man nichts, deutlich ist dagegen das uns aus den Grabfunden, von Goldringen und Gemmen genugsam bekannte spitzige Stofsschwert. Der voraneilende, anscheinend nackte Mann hält in unklarer Bewegung mit der Linken ein breites einschneidiges Messer, das auch aus den Gräbern wenn auch selten, zum Vorschein kam (Mus. Ath. 96 b; Schliemann N. 442 a). Aber in einer Hinsicht ist zwischen den Grabsteinen und den verwandten Darstellungen ein bezeichnender Unterschied bemerklich. Auf einigen Klingen mit eingelegten Goldplatten waren Spiralen eingraviert, aber nirgends findet sich ein so unorganisches Eingreifen der Linearverzierungen in die figürliche Darstellung. Auf un-



1201 a (Zu Seite 992.) 1201 b (Zu Seite 992.)



1202 Bruchstücke von bemalten Vasen. (Zu Seite 992.)

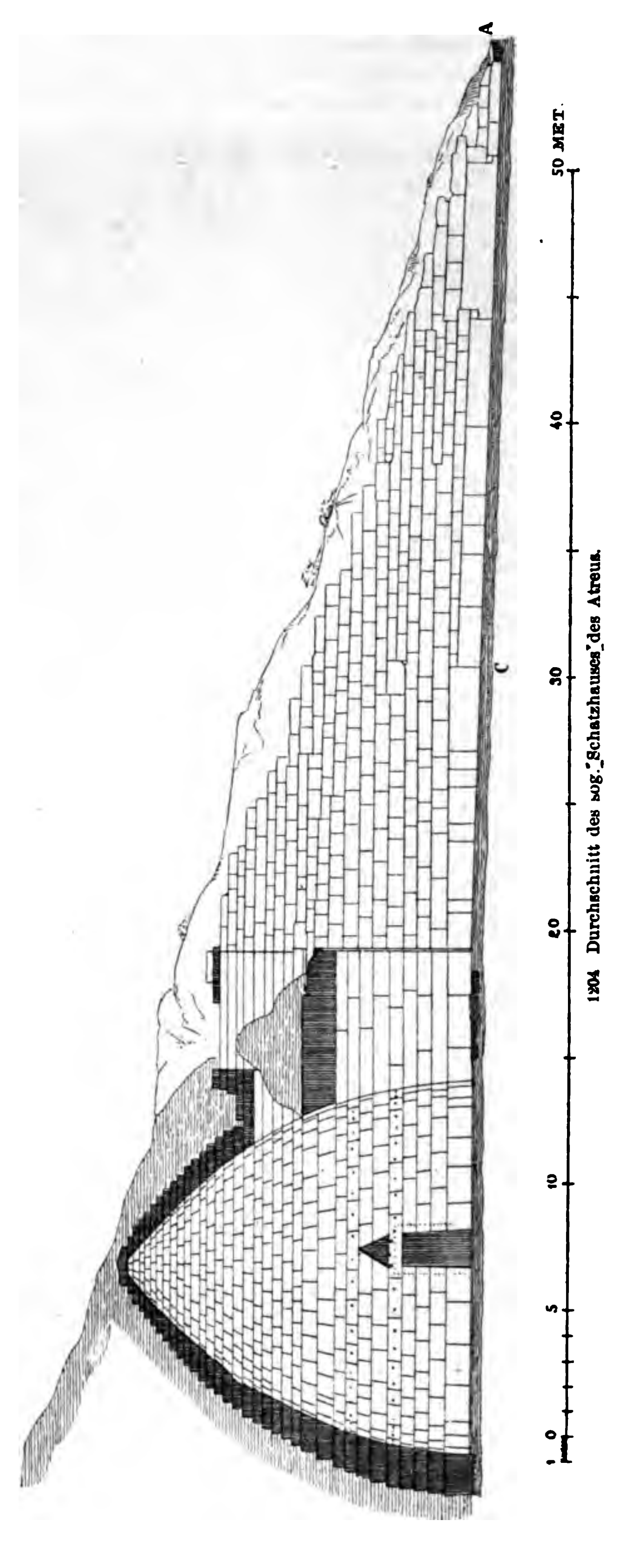
serm Relief ist nur die Spirale benutzt, die anderen zeigen auch verschiedene andere Linearmotive, die uns schon beim Goldschmuck begegnet sind. Die äufserliche ungeschickte stilwidrige Verbindung dieser Linearornamente mit den Jagd- und Wagenscenen scheint ebenso wie die kindlich rohe Ausführung auf Herstellung dieser Grabsteine durch einheimische Steinmetzen hinzuweisen, welche nach besten Kräften bemüht waren, die ihnen durch ausländische Waren geläufig gewordenen ornamentalen und figürlichen Darstellungen nachzubilden und selbständig zu verarbeiten. Ein technischer oder stilistischer Fortschritt bei einzelnen der erhaltenen Reliefs ist bisher nicht nachgewiesen, obgleich sie sicherlich nicht alle gleichzeitig aufgestellt sind. Ob die nicht skulpierten Grabsteine die ältesten sind? Helbig, Hom. Ep. 46 bemerkt, dafs bei Homer wohl von Grabstelen nie aber von irgend welchem Reliefschmuck derselben die Rede sei. Vgl. auch oben S. 320 f.; Milchhöfer, Mus. Ath. 105 b; Anf. d. Kunst 35. 73 ff. 140. 232 f.; Overbeck, Gr. Plast. I³, 32.

1203 Grabrelief aus Stein. (Zu Seite 993.)

Schliemanns erfolgreiche Thätigkeit beschränkte sich nicht nur auf die Burgterrasse. Eine zweites wichtiges Ergebnis war die Ausgrabung eines **Kuppelgrabes** in der Unterstadt, des »Schatzhauses der Frau Schliemann«. Auf Abb. 1187 ist es im Südwesten der Burgmauer im Grundrifs sichtbar. Von den sechs Kuppelbauten in Mykenai war bis dahin nur der grofsartigste, das »Schatzhaus des Atreus«, zum gröfsten Teil freigelegt, es ist dann durch die griechische archäologische Gesellschaft völlig ausgeräumt worden. Auf Schliemanns Ausgrabung folgte sodann die eines gleichartigen, doch ärmlichen Baues in der Nähe des Heraion bei Argos, bald darauf fand man ein ähnliches Grab bei Menidi in Attika, Schliemann selbst deckte das altberühmte »Schatzhaus des Minyas« bei Orchomenos auf, endlich sind zwei derartige Bauwerke von Volo (Jolkos) in Thessalien bekannt geworden. So zählt Adler, Arch. Ztg. 1883 S. 99 schon zehn solcher Gräber auf; vgl. dazu Mittl. Ath. Inst.

IX, 102 ff. Weitere Angaben Helbig, Hom. Ep. 53; Mitchell, Hist. of anc. sculpt. 142 ff.; technische Bemerkungen von Bohn, Kuppelgr. v. Menidi 45 ff. Felsgräber, die auf die gleiche Grundform zurückweisen und der gleichen Zeit angehören, sind in Attika (Spata) und Argolis (Nauplia) aufgefunden.

Von der einstigen Bestimmung dieser Bauwerke wufste man schon im späteren Altertum nichts mehr. Man schrieb sie wie die Burgmauern den Kyklopen zu (so Strab. VIII, 369 von den Felsgräbern bei Nauplia), oder hielt sie für Schatzkammern. Paus. II, 16, 6: Μυκηνῶν ἐν τοῖς ἐρειπίοις — καὶ Ἀτρέως καὶ τῶν παίδων ὑπόγαια οἰκοδομήματα, ἔνθα οἱ θησαυροί σφισι τῶν χρημάτων ἦσαν. Vgl. Paus. IX, 36, 4. 5 vom Schatzhaus des Minyas, dessen Beschreibung IX, 38, 2 keinen Zweifel läfst, dafs der 1881 bei Orchomenos aufgedeckte Kuppelbau gemeint ist. Die Ausgrabungen haben erwiesen, dafs diese unterirdischen Bauten Geschlechtsgräber waren, und zwar die jüngeren Nachfolger der Schachtgräber. Der fabelhafte Reichtum der Totenausstattung in vorhomerischer Zeit wird zur Überlieferung von den Schatzhäusern den Anlafs gegeben haben. Abb. 1204 (nach Mittl. Ath. Inst. IV Taf. XI) zeigt den Durchschnitt des Atreus' Schatzhauses, des prächtigsten von allen, nach der Aufnahme von Fr. Thiersch, dessen Bericht (a. a. O. S. 177—182) auch die folgenden Angaben entnommen sind. In der Breite von mehr als 6 m führt ein 35 m langer ungedeckter, auf beiden Seiten gemauerter Gang (Dromos) zur Fassade des Kuppelbaus (vgl. a. a. O. Taf. XIII; Schliemann, Mykenae Taf. IV; ferner Titelbild und Plan E vom neuen Kuppelgrab). Man erkennt sogleich das für die Bauten dieser Periode so charakteristische Entlastungsdreieck vom Löwenthor wieder und ebenso die riesigen ohne Bindemittel aufeinandergetürmten Steinblöcke. Im Gange einzelne bis zu 6 m Länge; die Länge des inneren Thürsturzblockes gibt Schliemann S. 48 auf 29 Fufs, die Breite auf 17, die Dicke auf 3¾ an. Die ganze 70 qm haltende Fassade war in verschwenderischer Pracht mit buntfarbigem skulpierten Stein verkleidet. Zwei Halbsäulen aus grünem Stein — ebenso Kapitäle und Epistylplatten — mit auffallend kleinen Basen standen zu beiden Seiten des nach oben sich etwas verjüngenden Eingangs. Sie zeigen dieselbe Eigentümlichkeit wie die Säule des Löwenreliefs (S. 321 Abb. 336), sie nehmen nach oben an Stärke zu (vgl. Trendelenburg, Arch. Ztg. 1883 S. 99). Sie waren, wie fast alle Inkrustationsstücke, mit Spiralverzierungen geschmückt. Einzelne Bruchstücke abgeb. Kunsthist. Bilderb. I, 3 f., doch sind dort



1204 Durchschnitt des sog. 'Schatzhauses' des Atreus.

Kapitälteile falsch als Basis ergänzt. Über dem gewaltigen Thürsturz zog sich ein friesartiger Streifen mit blaugrauer Geisonplatte hin, dann folgten spiralengeschmückte rote Porphyrplatten, die das ganze Entlastungsdreieck verschlossen, wie das Löwenrelief das Dreieck über dem Burgthor, und die zugleich den Rand der seitlichen Felder bedeckten. Endlich fanden dazwischen vielleicht noch ähnlich verzierte weifsliche Steine Verwendung. Der Eingang war durch Thürflügel geschlossen, und zwar anscheinend durch eine dreiteilige Thür. Das Innere gewährt einen überraschend grofsartigen Anblick. Wir stehen in einem bienenkorbartig gewölbten Raum von fast 15 m Durchmesser am Boden und wenig geringerer Höhe. 33 Quaderschichten, deren unterste auf dem Lettenboden ihr Auflager findet, steigen in immer engeren Kreisen zur Schlufsplatte hinauf. Eine dem Haupteingang ähnliche, aber kleinere Thür führt in eine viereckige niedrigere Nebenkammer. (Dies Seitengemach fehlt in vielen Fällen, in Orchomenos ist dessen Decke durch eine Platte von grünem Kalkstein gebildet, mit einem sehr interessanten, an ägyptische Deckenmalereien erinnernden Reliefmuster von Spiralen, Rosetten und Pflanzenformen. Abgeb. Schliemann, Orchomenos Taf. I; Mitchell, Hist. of anc. sculpt. 154 Fig. 78; vgl. Helbig, Hom. Epos 330.) Die Wände waren teilweise, wie die erhaltenen Reste und Spuren von Bronzenägeln beweisen, mit Metallplatten bekleidet, ebenso in Orchomenos (vgl. Helbig a. a. O. 324 ff.). Mit Recht wird auf Homerische Bezeichnungen und auf Soph. Ant. v. 944 ff. verwiesen, wo sicher an solche Grabbauten gedacht ist, zugleich ein Beweis, dafs man im 5. Jahrh. v. Chr. die Bestimmung dieser Kuppelbauten noch kannte. Schon im Altertum hat man diese gewaltigen Bauwerke mit den ägyptischen Pyramiden verglichen. Nicht ohne Grund. Wie sie sind die »kyklopischen« Mauern und Kuppelgräber Zeugen einer Zeit, wo die herrschenden Geschlechter, im Besitz schier unerschöpflicher Mittel, kraftbewufst und eigenwillig die Kräfte der Unterthanen rücksichtslos für ihre persönlichen dynastischen Interessen ausnutzen konnten. Die Überlieferung brachte die Bauten mit Atreus und seinen Söhnen in Verbindung. Wie anders aber erscheint bei Homer die politische Machtstellung der Atriden! Also haben die Gräber nichts mit dem Pelopidengeschlecht zu thun? Vielleicht doch. Nur müssen wir uns hüten, die wirklichen Thatsachen in ihrem dichterisch verklärten Spiegelbilde wiedererkennen zu wollen, zumal dasselbe unter ganz verschiedenen Verhältnissen entstanden sein kann (vgl. die richtigen Bemerkungen von Milchhöfer, Mus. Ath. 88). Doch ist es unthunlich, die Frage auf die Erbauer der mykenischen Kuppelgräber zu beschränken. Nur wenn alle gleichartigen Bauwerke und alle mykenischen Fundgegenstände mit ihrer Verwandtschaft zugleich in Betracht gezogen werden, nur wenn uns die mykenischen Funde nicht mehr als etwas Einzigartiges und Absonderliches erscheinen, sondern als Glieder einer langen festgeschlossenen Kette, als Zeugnisse einer Kultur, die unter besonderen Bedingungen erwachsen und verpflanzt ist nur dann kann man eine befriedigende Lösung des schwierigen Problems erhoffen. Dazu ist es vor allem nötig, das Verhältnis zur Homerischen Zeit genauer festzustellen.

Das »mykenische« Zeitalter liegt der Entstehungszeit der Homerischen Gedichte, wie weit man auch deren Grenzen stecken mag, um ein bedeutendes voraus. Kurz sei noch einmal zusammenfassend auf die namhaftesten Unterschiede hingewiesen. Das Epos weifs nichts von so grofsartigen Befestigungsanlagen, wie sie in Tiryns und besonders in Mykenai uns entgegentreten; das Epos kennt nicht die für die »mykenische« Periode so charakteristischen Grabbauten, weder die einfachen älteren Schachtgräber, noch die kunstvolleren Kuppelgräber. Die Bestattungsweise war verschieden. Der Verbrennung der Toten ging eine Zeit voran, wo sie mumifiziert mit überaus reicher Ausstattung in den Geschlechtergräbern beigesetzt wurden. Dann die Kleidung. Mögen auch die bebuschten Helme und die gewaltigen Schilde, wie sie auf den Goldringen und Messerklingen erkennbar sind, teilweise den Homerischen Angaben entsprechen: ein bemerkenswerter Unterschied gibt sich kund in dem gänzlichen Fehlen von Panzer und Beinschienen, den charakteristischen Waffenstücken der Homerischen Helden. Überall erscheinen die Männer auf den figürlichen Darstellungen in Mykenai nackt, nur mit einem Schurz oder badehosenartigen Kleidungsstück um die Hüften. Das kann kein Zufall sein. Nun ist es zwar gewifs, dafs fast alle diese Darstellungen nicht in Mykenai gefertigt, sondern von aufsen eingeführt sind, aber auch die Reliefstelen auf den Schachtgräbern (Abb. 1203), deren Herstellung zweifellos einheimischen Steinmetzen übertragen war, zeigen nackte Gestalten, und wenn deren Zeugnis wegen der Roheit der Arbeit in Zweifel gezogen werden sollte, so ist daran zu erinnern, dafs durchgängig gleichartige Stofsschwerter auf den Darstellungen und in den Gräbern sich finden, dafs demnach die Annahme berechtigt erscheint, auch in andern Stücken möge ein Zusammenhang stattgefunden haben. Wie viel oder ob überhaupt etwas vom Flitterschmuck der Bestattung auch im wirklichen Leben Verwendung fand, wie die Frauenkleidung beschaffen war, ob die in den Schachtgräbern beigesetzten Glieder fürstlichen Stammes eine reichere und vollständigere Bekleidung trugen, von dem allen wissen wir nichts. Sicher ist aber, dafs sich — mit Ausnahme etwa des in jeder Hinsicht fremdartigen goldenen Schmuckes Schliemann

N. 292 (vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 8) — nirgends Spangen gefunden haben, also auch noch nicht allgemein in Gebrauch gewesen sind. Die »mykenische« Tracht wies im allgemeinen jedenfalls viel reicheren Goldschmuck auf, wie denn überhaupt jene Kultur als prachtliebender und üppiger erscheint. Auch was oben S. 254 von der mykenischen und Homerischen Barttracht gesagt ist, gehört hierher. Vgl. freilich Mittl. Inst. II, 274 Anm. Eisen fehlt in den Gräbern noch ganz, während es in der Ilias, wenn auch selten, schon genannt wird. Endlich darf auch der wichtige Umstand nicht unbeachtet bleiben, dafs sich von dem Homerischen Götterglauben und von den religiösen Anschauungen späterer Zeit in Mykenai auch nicht eine Spur hat nachweisen lassen. Denn die rohen weiblichen Idole und Kühe von bemaltem Thon, die in Tiryns und Mykenai in grofser Anzahl (freilich nur zwei in den Gräbern, Mus. Ath. 89b) gefunden sind (vgl. z. B. Schliemann N. 2 ff.), mit der Homerischen Hera Boopis in Verbindung zu bringen, ist schwerlich statthaft.

Neben diesen wesentlichen Unterschieden, die deutlich die »mykenische« Periode als die ältere kennzeichnen, bleibt doch eine Reihe von Berührungspunkten übrig, so dafs über den Zusammenhang kein Zweifel möglich ist. Manche Homerischen Waffen und Geräte lernen wir am besten aus den mykenischen Funden kennen, für den Becher des Nestor gibt es keine genauere Analogie als den Silberbecher (Schliemann N. 346; Helbig, Hom. Ep. 272 ff. Fig. 116), das δέπας ἀμφικύπελλον bieten die Gräberfunde in seinen verschiedenen älteren Formen (Helbig a. a. O. 260 ff.; vgl. auch Mittl. Ath. Inst. II, 276 Anm. III, 3 f.). Immerhin sind die Unterschiede so grofs, dafs, wie schon oben angedeutet ward, nur eine völlige Umwälzung aller Verhältnisse, wie sie die dorische Wanderung hervorgerufen hat, die genügende Erklärung dafür geben kann.

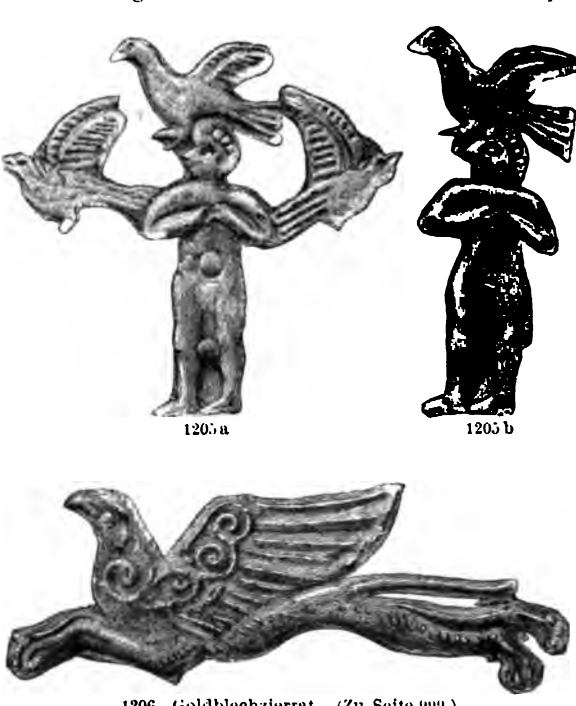
Der dorischen Wanderung voraus also liegt die »mykenische« Kultur. Am glänzendsten ist sie in Mykenai selbst vertreten, ein Zeugnis für die Macht und den Reichtum der dort waltenden Fürstengeschlechter; keineswegs aber ist sie auf Mykenai allein beschränkt. Über ganz Ostgriechenland von Thessalien bis zum Eurotasthal und über die Inselwelt wenigstens bis Rhodos hin erstreckt sich ihr Bereich. Eine längere, wohl mehrhundertjährige Entwickelung innerhalb dieser Periode läfst sich nachweisen von den mykenischen Schachtgräbern bis zu den Kuppelgräbern und darüber hinaus. Trafen wir in den ersteren schon Bernsteinschmuck, Gegenstände von Alabaster, sogar ein Straufsenei, so fand sich doch Elfenbein und Glasflufs noch sehr vereinzelt. Gerade diese Stoffe aber kommen in der späteren Zeit besonders zur Geltung, offenbar ein Beweis für den regeren Handelsverkehr mit den östlichen Mittelmeerländern. Wohl möglich, dafs die Vermittlung zwischen Ost und West jetzt immer ausschliefslicher von den Phönikiern übernommen ward, von deren Bedeutung in den folgenden Jahrhunderten die Homerischen Gedichte Zeugnis ablegen.

Wer aber waren die Träger dieser eigenartigen »mykenischen« Kultur? Mit Recht hat Köhler, Kuppelgr. v. Menidi 52 hervorgehoben, dafs in allen den gleichartigen Grabstätten Ostgriechenlands keinerlei landschaftliche Unterschiede erkennbar sind, und daraus den Schlufs gezogen, diese Kultur müsse als etwas Gewordenes und bereits Fertiges von aufsen nach Griechenland verpflanzt sein. Ist aber diese Kultur eine einheitliche, urwüchsige und unvermischte? und wo ist ihre Heimat? Das ist die seit einem Jahrzehnt mit Lebhaftigkeit erörterte Frage und noch ist man weit davon entfernt zu einer Einigung gelangt zu sein. Aber durch die bisherigen Untersuchungen ist doch vieles klargestellt und die endgültige Lösung der Frage vorbereitet. Fernere Funde werden weiter führen. Ein neuer Versuch, viele noch ungehobene Schwierigkeiten zu beseitigen und über manches dunkle Gebiet Licht zu verbreiten, wird schon seit geraumer Zeit von dem Werke Furtwänglers und Löschckes erwartet »Mykenische Vasen, vorhellenische Thongefäfse aus dem Gebiete des Mittelmeers«. Hier können nur die Ergebnisse bis jetzt veröffentlichter Einzeluntersuchungen zusammengefafst werden.

Die Sagen erzählen, dafs die Perseiden, die Gründer der Burg, von den Inseln kamen, dafs des Tantalos Geschlecht von Lydien einwanderte; die kyklopischen Mauern aber werden Kyklopen aus Lykien zugeschrieben. Als fremdländisch mufs also den späteren Bewohnern das erschienen sein, was sie von Resten der ältesten Vergangenheit überkamen. So hat denn auch Köhler bei dem ersten Versuch den Ausgangspunkt dieser Kultur genauer zu bestimmen (Mittl. Inst. III, 1 ff.) das ausschliefslich ungriechische orientalische Gepräge dieser Kunst betont (vgl. auch Helbig, Hom. Ep. 45). Andre meinen, dafs doch manches an Griechen und griechische Eigenart erinnere. So hat man auf das Löwenrelief am Löwenthor hingewiesen (vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse ant. Bildwerke, Berlin 1885, N. 1) — früher nannte man sie zuweilen Wölfe, Helbig, Hom. Ep. 289 bezeichnet sie als Panther oder Leoparden —, aber es ist nicht einmal sicher, ob das Relief in Mykenai selbst gefertigt ist (Steffen a. a. O. 24). Die nächste Analogie bieten phrygische Denkmäler (Mitchell, Hist. of anc. sculpt. 132 Fig. 67), die eigentümliche Säulenform kehrt wieder beim »Schatzhaus des Atreus« und in Spata, eine gleichartige Basis in Spata (Mus. Ath. 103a), an einem Elfenbeingriff von Menidi (Kuppelgr. Taf. VIII, 6; vgl. auch das Blumengefäfs auf dem Silberbecher Abb. 1208), die

Achtecke über der Säule begegnen uns als fortlaufende Reihe an der Fassade des Schliemannschen Kuppelgrabes. Das Relief nimmt keine Sonderstellung ein, sondern schliefst sich dem Charakter nach eng an die übrigen Reste der »mykenischen« Periode an, mufs also auch der gleichen Beurteilung unterliegen. Ein Streben nach Naturwahrheit ist unverkennbar, dasselbe aber begegnet uns auch auf fast allen übrigen über das rein ornamentale hinausgehenden älteren Darstellungen der »mykenischen« Kultur. Ich erinnere an die Dolchklingen (Abb. 1190), an die Goldringe und Schieber (Abb. 1191, Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 34), an den silbernen Stierkopf (Abb. 1207), an viele der Inselsteine (s. oben S. 988). Von allen diesen Fundstücken kann es als durchaus sicher, von den Gemmen als wenigstens wahrscheinlich gelten, dafs sie nicht in Mykenai hergestellt, sondern auf dem Seewege bezogen sind.

Allgemein gelten als Erzeugnisse einheimischer Kunst die augenscheinlich nach Porträtähnlichkeit strebenden Gesichtsmasken (S. 254 Abb. 239), bei denen man schwerlich einen Hauch griechischen Geistes verspüren wird, und die Grabreliefs von Kalkstein (Abb. 1203). Die Verwandtschaft mit den Darstellungen der Goldringe, besonders mit der Hirschjagd, ist so auffällig, dafs sogar vermutet worden ist, der mykenische Steinmetz habe sie als Vorbild benutzt (Overbeck, Gr. Plast. I[3], 32). Eine Beeinflussung durch derartige Darstellungen ist wohl glaublich, zugleich aber liegt vor aller Augen die Unbeholfenheit und Plumpheit der Nachbildung. Wir werden demnach in Mykenai kaum schon vom Hervortreten griechischen Kunstcharakters reden dürfen, um so weniger, als ja auch die Homerische Zeit in allen äufseren Formen nach Helbigs Forschungen noch völlig unter orientalischem Einflusse steht. Nichts scheint endlich naturgemäfser einheimischen Handwerkern zugeschrieben werden zu müssen als Thongefäfse. Und doch verbietet sich diese Annahme für Mykenai durch die Erwägung, dafs ganz gleichartige Gefäfse sich an den verschiedensten Punkten Ostgriechenlands und der Inseln gefunden haben. Die Übereinstimmung von Thon und Technik in Verbindung mit der eigentümlichen naturalistischen Verzierungsweise, die oben besprochen ward, schliefst die Vermutung aus, dafs diese Gefäfse gleichzeitig an vielen getrennten Orten hätten hergestellt werden können. Auf den Inseln scheint der Fabrikationsmittelpunkt gewesen und von dort her ihre Verbreitung auf dem Handelswege erfolgt zu sein. Ob sich unter der gesamten Masse der mykenischen Scherben, wie sich zeitlich verschiedene Gattungen sondern lassen, so auch sicher an Ort und Stelle verfertigte Stücke finden, ist noch nicht festgestellt. Interessant ist ferner die Thatsache, dafs die kindlich rohen Tiergestalten und Idole von bemaltem Thon, welche zwar in den Gräbern nur vereinzelt, um so häufiger aufserhalb derselben und in Tiryns angetroffen wurden (Schliemann Taf. A — C farbig, XVI — XIX, ferner N. 8 — 11, 111 — 113) in der gleichen Form und Technik auch auf der Burg von Athen und anderwärts zum Vorschein kommen, ein deutlicher Beweis, dafs selbst diese kunstlosen Thonbilder mit ihren vogelartigen Gesichtern und halbmondförmigen Armstumpfen ein Handelsartikel waren. Man bezog sie, wie die Technik unwiderleglich beweist, von den gleichen Orten, wie die Thongefäfse (Furtwängler, Bronzefunde v. Olympia 28 f. 33). Der Umstand, dafs in der Nähe von Syrakus ein Grab in einer den Kuppelbauten verwandten Form Thongefäfse ähnlichen Charakters enthielt,


1205 a 1205 b

1206 Goldblechzierrat. (Zu Seite 999.)

legte Helbig (Hom. Ep. 66 f., Bull. Inst. 1884, 9) die Frage nahe, ob dies Grab nicht auf eine alte phönikische Niederlassung zurückweise. Indes werden nur wenige geneigt sein, die charakteristischen Grabbauten und Thongefäfse von Mykenai phönikischen Ansiedlern zuzuschreiben.

Um so weniger, als sich unter den mykenischen Funden eine kleine phönikische Gruppe ziemlich sicher ausscheiden läfst (Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 7 ff.). Unzweifelhaft gehören hierher die aus doppelten Goldplättchen hergestellten, an irgend einen Gegenstand angehefteten Bildchen einer nackten Frau mit einer Taube auf dem Kopf (einmal aufserdem mit zwei Tauben, die von den Schultern ausfliegen); es ist gewifs Astarte (Abb. 1205 a. b, nach

Schliemann N. 267 u. 268). Ebenso sicher hat man in den fünf Goldblechen, die eine taubenbesetzte Fassade zeigen (Schliemann N. 423; Mus. Ath. 91 b), Nachbildungen des Heiligtums der Taubengöttin von Paphos, der »Astarte« erkannt. Auch andrer Goldschmuck, bei dem Palmblatt und Lotoskelch eine Rolle spielt (z. B. Schliemann N. 264—266. 292. 470. 471), und eine Reihe fremdartiger Tierbildungen, zu denen der Greif gehört (Abb. 1206, nach Schliemann N. 272, vgl. N. 261) scheint auf denselben Ausgangspunkt hinzuweisen. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 10 f. hebt als das charakteristische Merkmal dieser orientalisierenden Goldsachen hervor, daſs sie in fertigen Hohlformen geprägt, bzw. gegossen seien. Vom vortrefflich modellierten, zum Aufhängen bestimmten silbernen Stierkopf mit Hörnern von Goldblech (Abb. 1207, nach Schliemann N. 327; Mus. Ath. 93 a) ist es fraglich, ob er hierher gezogen werden darf. Ein ähnlicher Stierkopf wird auf der Wandmalerei eines ägyptischen Grabes von den Kefa d. i. den Phönikiern als Tribut dargebracht (vgl. Helbig, Hom. Ep. 24). Doch ist damit phönikische Arbeit noch nicht erwiesen. An phönikische Goldgefäſse erinnern viele der mykenischen (vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 22). Daſs auſserdem das an beiden Enden durchbohrte Strauſsenei mit aufgenieteten Delphinen von Alabaster (Schliemann S. 438; Mus. Ath. 98 b), mancherlei Gegenstände von Alabaster, Schwertknäufe, Gefäſse (N. 356. 479; Mus. Ath. 93 b), Nachahmungen von befranzten Schleifen und Binden (N. 352, Mus. Ath. 95 b), ferner Vasen von sog. ägyptischem Porzellan, Glascylinder und verzierte Glasfluſskörperchen, endlich Elfenbeinschmuck —, daſs alle diese Dinge, wenn auch schwerlich ausschlieſslich, so doch hauptsächlich durch Vermittlung phönikischer Händler nach Griechenland gekommen sind, läſst sich als sicher annehmen.

Dem schönen Rindskopf stehen an Feinheit der Arbeit und an technischem Geschick die Dolchklingen (s. oben S. 987 und Abb. 1190) und ein Becher mit eingelegter Arbeit zunächst. Das Silbergefäſs (Abb. 1208 a. b, nach Mittl. Ath. Inst. VIII Taf. 1, in ungereinigtem Zustand Schliemann N. 348) im Gewicht von 1,036 kg hat eine Gestalt, die unter den mykenischen Thongefäſsen nicht selten ist, auch die charakteristische Form des Henkels steht nicht allein (vgl. Schliemann N. 346). Auf drei Seiten ist eine Art Kübel mit Zweigen (blühenden Pflanzen?) darin zunächst durch Gravierung vorgezeichnet, diese Vorzeichnung sodann mit dünnen Goldplättchen überkleidet und die Einzelheiten mit

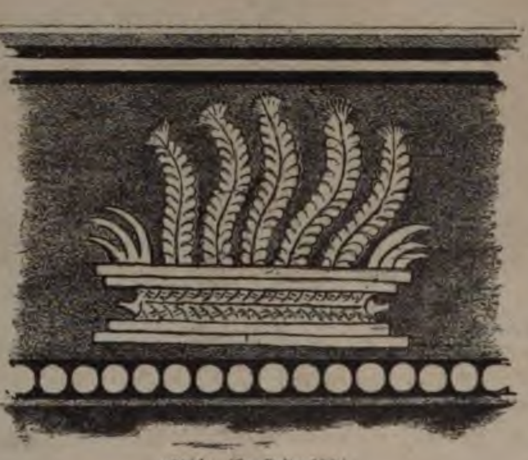


1207 Silberner Stierkopf mit Hörnern von Goldblech.

dem Grabstichel eingerissen. Die Technik stimmt also mit der einiger Dolchklingen überein, nur fehlt die Verwendung verschiedenfarbigen Goldes. Köhler erinnert an die Blumen- und Gartenkultur in Ägypten und nimmt wie für die Technik, so auch für die Darstellung ägyptische Vorbilder an. Ist auch die Pflanzenbildung recht steif und unbeholfen, wird man das Streben nach Naturwahrheit doch auch hier nicht verkennen können. Auch die Dolchklingen sind, wie vor allem die Nillandschaft mit der Entenjagd (Mittl. Ath. Inst. VII Taf. 8) beweist, zweifellos von ägyptischen Vorbildern beeinflufst, auch die Technik wird ägyptisch sein. Mit Recht aber hat Köhler (a. a. O. 248 f.) jeden Gedanken an Verfertigung der Klingen in Ägypten abgewiesen, mit dem Hinweise darauf, dafs sie sich von den übrigen mykenischen Funden nicht trennen liefsen, mit dem die Darstellungen inhaltlich wie stilistisch, namentlich auch durch das Nebeneinander verschiedener Stilgattungen, zusammenhingen. Er sieht die Inselwelt des ägäischen Meeres mit den umliegenden Küsten als das Produktionsgebiet an. Dahin scheint in der That alles je länger je mehr zu weisen. Von den Inseln sollten die Perseiden, in deren Periode die Gräber zu fallen scheinen, nach Argolis gekommen sein. Dort konnten sich ägyptische und asiatische Einflüsse in gleicher Weise geltend machen. Für Anwohner des Meeres pafst die eigenartige Neigung, dem Meer und dem Tierleben des Meeres die Verzierungen für irdene Gefäfse, für Goldschmuck,



1203 a Silberner Becher. (Zu Seite 999.)



1203 b (Zu Seite 999.)

für Glasflufsplättchen, für geschnittene Steine zu entlehnen. Meereswellen, Fische verschiedener Gattung, Muscheln, langhälsige Wasservögel und vor allem Tintenfische in mancherlei Gestalt sind mit besonderer Vorliebe nachgebildet. Sollte Milchhöfer recht haben, dafs der Ursprung der charakteristischen Verzierungsweise einer ungemein reichhaltigen Gruppe der Goldsachen mit rein linearen, aus der Metalltechnik selbst erwachsenen Ornamenten, zumal der Spirale, in dem goldreichen Kleinasien, und zwar in Phrygien zu suchen sei, so kann doch diese Ornamentik nicht von dort aus direkt nach Mykenai gelangt sein. Ist sie doch auf die Thongefäfse jener Periode übertragen, welche, wie wir sahen, auf die Inseln zurückweisen. Dort wird diese Vermischung stattgefunden haben, die dann auch bei den Verzierungen des Metallblechs zur Geltung kam; Polyp, Schmetterling und ähnliche Gestalten gingen nun auf

den Goldschmuck über, dem sie ursprünglich fremd waren. Gräber, die den Kuppelbauten entsprächen, hat man bis jetzt auf den Inseln des ägäischen Meeres nicht gefunden, doch kann das nicht ins Gewicht fallen, da man erst seit verhältnismäfsig kurzer Zeit diesen Grabformen ernstere Beachtung geschenkt hat. Die Entdeckung eines ähnlichen Baues auf der Ostküste Siciliens, der vermutlich einer Ansiedlung desselben Seevolks angehörte, ist nicht ohne Belang.

Freilich, welches Stammes das Volk war, dessen Glieder diese aus verschiedenen Anregungen erwachsene und doch einheitlich gewordene Kultur mit sich nach Argolis brachten, ob sie in engerem Verhältnis zu asiatischen Völkerschaften und zu den Phönikiern standen, oder ob sie, worauf manche von Milchhöfer hervorgehobene Momente zu weisen scheinen, den vordorischen Einwohnern des Peloponnes stammverwandt waren, das mufs zunächst noch eine offene Frage bleiben. Auch das Problem kann noch nicht als gelöst gelten, welche Insel, bzw. welche Küstenlandschaft als der eigentliche Ausgangspunkt dieser »mykenischen Kultur« zu betrachten ist. Köhler (Mittl. Ath. Inst. III, 1 ff.) hatte Karien in Vorschlag gebracht, Langbehn (Flügelgestalten d. ält. griech. Kunst 1881 S. 99 f.) scheint, mit freilich unzulänglichen Gründen, für Rhodos eintreten zu wollen, Milchhöfer (Anfänge d. Kunst 201 und sonst) meint diese wichtige Rolle für Kreta in Anspruch nehmen zu dürfen.

Gröfsere Übereinstimmung zeigen die Ansichten über die Zeit der mykenischen Grabfunde und somit der ganzen »mykenischen« Kulturperiode. Die Kuppelbauten müssen der dorischen Wanderung vorangehen, um wie viel mehr die beträchtlich älteren Schachtgräber. Auch eine Reihe andrer Erwägungen leitet dazu, die Burggräber in das letzte Viertel des zweiten Jahrtausends v. Chr., genauer in das 12. oder den Anfang des 11. Jahrhunderts zu setzen (vgl. Köhler, Mittl. Ath. Inst. VII, 250; Helbig, Hom. Ep. 54). Mit Recht wird dabei an Minos und die kretische Seeherrschaft erinnert. Erwähnt mufs freilich zum Schlufs noch werden, dafs Stephani (Compte Rendu de la comm. arch. 1877 p. 31 ff.) und nach ihm E. Schulze (Russ. Revue Bd. XVI) die mykenischen Schachtgräber nordischen Völkern zuschreibt, etwa den Herulern, welche im 3. Jahrh. n. Chr. in Griechenland einfielen. Doch ist diese Ansicht, der anfangs durch die Fremdartigkeit der gefundenen Gegenstände Vorschub geleistet werden mochte, durch die Fundthatsachen selbst hinreichend widerlegt, und es ist kaum glaublich, dafs auch jetzt noch jemand, nachdem an so vielen verschiedenen Stellen gleichartige Funde zu Tage getreten sind, bei dieser Meinung beharren sollte. [v. R]



1209 Athene und Marsyas. (Zu Seite 1002.)

Myron, Bildhauer von Eleutherai in Boiotien, blühte thätig in Athen um Ol. 80. Er war, wie Pheidias und Polykleitos, Schüler des Ageladas. Der Kreis seiner Darstellungen ist ein aufserordentlich mannigfacher, als Material bediente er sich fast ausschliefslich des Erzes und zwar des aiginetischen, während Polykleitos sich des delischen bediente. Letztere Nachricht ist für uns leider ganz wertlos, da wir den Unterschied beider Erzarten nicht kennen. Unter seinen Werken finden wir an Götterbildern: ein Holzbild der Hekate, zweimal Apollon, Dionysos, eine aus Zeus, Athene und Herakles bestehende Gruppe, ferner eine Gruppe der Athena und des Marsyas. Letztere ist uns in verschiedenen Nachbildungen noch erhalten, nämlich auf athenischen Münzen, einem attischen Marmorrelief und einer attischen Vase (Abb. 1209 auf S. 1001, nach G. Hirschfeld, Athena und Marsyas Taf. I). Athena hatte die Flöten erfunden, aber weggeworfen, weil sie beim Blasen ihr Gesicht entstellten, und Marsyas hob sie wieder auf. Dieser Mythus ist dargestellt: Marsyas mit der Geberde gewaltigen Schreckens vor Athena zurückprallend. Die Gestalt des Marsyas stimmt in allen Wiederholungen in der Hauptsache überein, während die der Athena bedeutend verschieden ist. Eine treffliche Marmorwiederholung des Marsyas besitzen wir im Lateran zu Rom (Abb. 1210, nach der einzigen photographischen Aufnahme). Fälschlicherweise hat man das Werk als tanzenden Satyr gefafst und ihm deshalb Kastagnetten in die Hände gegeben. Die Bewegung der Arme ist ähnlich wie auf dem Vasenbilde zu denken. — An Heroen bildete Myron zweimal Herakles, Perseus, Erechtheus. — Dem menschlichen Kreise gehören an die Statue des Läufers Ladas, ferner die des berühmten Diskuswerfers und eine Reihe weiterer Athletenstatuen. Vom Diskuswerfer sind uns eine Reihe von Nachbildungen erhalten. Die beste derselben, im Palazzo Massimi zu Rom, geben wir unter Abb. 1211, nach einer Photographie. Ebenfalls dem menschlichen Kreise angehörig ist seine Darstellung der Säger *(pristae)*, wahrscheinlich ein Weihgeschenk der Tischler an Athena Ergane. Ein sonst dem Myron zugeschriebenes Werk, eine trunkene Alte aus Marmor, ist aus der Reihe seiner Werke zu streichen. — Unter seinen Tierbildungen ist die von Epigrammendichtern viel besungene Kuh weltbekannt, ferner werden vier Stiere und ein Hund gerühmt. — Schliefslich ziselierte Myron auch in Silber.



1210 Marsyas des Myron.

Der Kunstcharakter des Myron läfst sich auf Grundlage der litterarischen Überlieferung und mit Hilfe der uns erhaltenen Statuen des Marsyas und des Diskobol sehr klar zeichnen. Am berühmtesten sind seine Athleten- und Tiergestalten. Gepriesen wird die Lebendigkeit und Naturwahrheit seiner Darstellungen: ἔμπνουν, lebensvoll, ist ein öfters vorkommendes Epitheton seiner Werke, und Properz nennt seine Stiere *vivida signa*. Dem Ladas ist der Atem aus den hohlen Weichen auf die äufsersten Lippen gedrängt, er scheint von der Basis herabspringen zu wollen; in der Schilderung der Lebendigkeit der Kuh überbieten sich die Dichter. Dafs sich diese lebensvolle Naturwahrheit besonders in der Auffassung und Bewegung der Werke, mehr als in der Einzeldurchbildung des Formalen aussprach, geht aus dem Urteil bei Plinius (XXXIV, 58) hervor: er habe Haupt- und Schamhaar nicht vollendeter als das rohe Altertum gebildet. Auch müssen wir uns die Gestalten unseres Künstlers mehr physisch als geistig lebensvoll denken. Denn wenn auch der Auctor ad Herennium (IV, 6), wie bei Praxiteles die Arme, bei Polykleitos die Brust, so bei Myron den Kopf lobt, so bemerkt doch Plinius (l. c.), er habe, nur bedacht auf den Körper, den geistigen Ausdruck nicht dargestellt *(animi sensus non expressisse)*. Der scheinbare Widerspruch beider Urteile wird gelöst durch Petronius (88), der von Myron sagt: *paene hominum animas ferarumque aere comprehendit*. Nicht der *animus*, sondern die *anima* zeichnet die Werke des Künstlers aus, nicht der geistige Ausdruck, sondern der Ausdruck des physischen Lebens. Eine Betrachtung des Kopfes des Diskobol, der leider in



1211 Myrons Diskuswerfer. (Zu Seite 1002.)

unserer Abbildung ziemlich unvollkommen wiedergegeben ist, wird dieses Urteil bestätigen. — Weiter erfahren wir durch Plinius: *Primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior:* er war in seinen naturwahren Darstellungen sehr mannigfaltig und vielseitiger als Polykleitos und auch sorgsamer in den Proportionen. Letztere Bemerkung hat vielfach Anstofs erregt, da Polykleitos in seinem Kanon ja das Musterbild eines Proportionssystemes gegeben, doch werden wir bei Betrachtung dieses Künstlers sehen, dafs es ihm bei seinen ruhig stehenden oder nur wenig bewegten Statuen mehr auf die Darstellung des Emmetron, eines allgemein gültigen Normalproportionssystemes, ankam, während Myron die Proportionen *(symmetriam)* seinen so verschieden gearteten Vorwürfen für jeden einzelnen Fall erst anpassen mufste. Myron schreckte vor keiner Kühnheit und Schwierigkeit zurück, das beweist am besten sein Diskobol, von dem Quintilian (II, 13, 8) sagt, »was ist so verdreht und kunstreich durchgearbeitet *(distortum et elaboratum)*, wie jener Diskobol des Myron?« Solchen Gestalten gegenüber erscheinen die eines Polykleitos sehr einfach, die ganze Wirksamkeit dieses Meisters gegenüber der des Myron eine einseitige. Zwei Urteile der Alten sind hier noch anzuführen, welche aber mehr als Geschmacks-, nicht als Kennerurteile aufzufassen sind. Cicero (Brutus 18) findet die Myronischen Werke noch nicht genügend der Wahrheit genähert, aber doch so, dafs man nicht anstehe, sie schön zu nennen, und Quintilian (XII, 10, 7) nennt sie weicher als die des Kalamis. Beide Rhetoren konnten ihrem Publikum die Gebilde eines Meisters, dem zum Teil noch etwas Altertümliches anhaftete, nicht in der Weise rühmen, wie das Plinius durch Vermittelung des Varro nach einer guten griechischen Quelle that. [J]





N

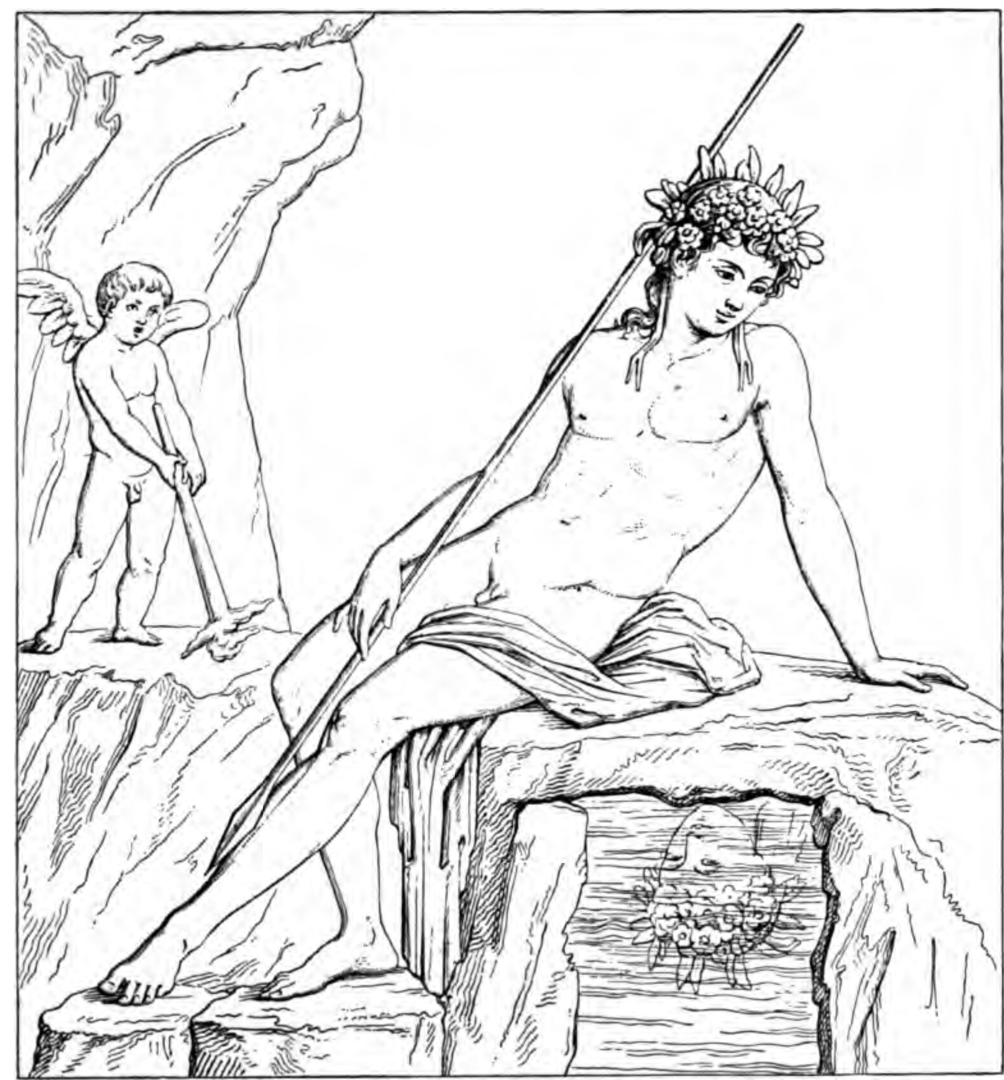
Nadeln. Abgesehen von den zur Befestigung der Kleider gebrauchten Nadeln, deren gewöhnlichste Form wir oben im Art. »Fibeln« besprochen haben, bediente man sich der Nadeln vornehmlich beim Kopfputz zum Festhalten und zum Schmuck der Haare. Wir haben im Art. »Haartracht« erwähnt, dafs in älterer Zeit auch die Athener das Haar aufgebunden trugen und dafs die sog. Cikaden, mit denen sie dasselbe schmückten, von manchen Erklärern für eine Art Haarnadeln gehalten werden. Für gewöhnlich aber bilden die Haarnadeln nur einen Bestandteil der weiblichen Haartracht, und dieser gehören jedenfalls auch die zahlreichen auf uns gekommenen Exemplare von solchen an. Wir besitzen Nadeln aus Bronze, Silber und Gold, aus Knochen und Elfenbein; nicht wenige darunter zeigen eine zierliche künstlerische Behandlung des Knopfes. Die hier Abb. 1212 (nach Mus. Borb. IX, 15) abgebildeten, aus pompejanischen Funden herrührend, sind aus Elfenbein gefertigt; einige darunter sehr einfach, z. B. die mit der Pinie als Knauf oder mit einer Laterne, in der drei bewegliche Kugeln angebracht sind; zierlicher sind die, welche eine Herme oder eine Venusstatuette als Spitze zeigen, namentlich die eine, bei der Venus, das Haar ordnend, dargestellt ist. Derartige Motive, wobei das Ornament zugleich an die Bestimmung des Geräts erinnert, sind im alten Kunstgewerbe sehr beliebt. Vgl. Blümner, Kunstgewerbe im Altert. II, 187 ff. [Bl]



1212 Haarnadeln.

Narkissos. Der schöne Jüngling Narkissos in der boiotischen Stadt Thespiai blieb kalt gegen alle Liebesbewerbungen von Männern und Jungfrauen. Die Nymphe Echo stellte dem lieblichen Jäger in heifser Sehnsucht nach, ward aber gleichfalls verschmäht und zog sich aus Gram und Scham in Höhlen zurück und ward zu Stein (vgl. oben S. 465). Da erblickt Narkissos sein eigenes Bild im klaren Wasser der Quelle und verliebt sich in dasselbe. Sehnsüchtig verlangend, in den Besitz des Geliebten unten im Wasser zu gelangen, schwindet er in den Qualen unbefriedigter Liebe dahin, bis er stirbt. Als die trauernden Najaden seinen Leib bestatten wollen, finden sie an dessen Stelle eine Blume mit safranfarbigem Kelche, der von weifsen Blättern umgeben ist. Diese anmutige Erzählung Ovids (Met. III, 342 ff.), bemerkenswert variiert bei Conon narr. 24

und seltsam kritisiert von Paus. IX, 31, 6, aufserdem in zahlreichen Schriftstellen des späteren Altertums erwähnt und angedeutet, hat als halbmythisches Gewächs oder als ethische Erfindung sehr verschiedene Deutungen erfahren. Den Alten galt Narkissos meist als Repräsentant harter Sprödigkeit, eitler und kalter Selbstliebe, aber auch lobenswerter Enthaltsamkeit. Unter den neueren Mythologen haben, abgesehen von Creuzers mystischer Auslegung im Sinne der Neuplatoniker, einige den Ursprung auf die böotische Knabenliebe bezogen und die Fabel ›zur Warnung grausamer Knaben‹ von einem einheimischen Dichter ersinnen lassen (so auch Welcker). Dagegen hat Fr. Wieseler in seiner umfangreichen Schrift (Narkissos, Göttingen 1856, 134 S. 4°) in der Sage einen uralten Mythus gefunden, der sich an die langsam welkende Blume knüpft, welche bei den Alten von ihrem betäubenden Geruche benannt ist (νάρκισσος von ναρκᾶν, davon auch narkotisch) und die verwelkende Schönheit des Jünglingsalters, die Betäubung und Erstarrung im Todesschlafe personifiziert. Die Blume,



1213 Narziss sein Bild im Wasser beschauend. (Zu Seite 1007.)

welche als Täuschungsmittel beim Raube der Kora (Hymn. Hom. Cer. 8. 426) diente und demgemäfs dieser wie der Demeter geweiht ist (nach Soph. Oed. Col. 682 ff.), wird in sehr ausführlicher botanischer Erörterung als unsre weifse Tazette nachgewiesen, die das Wasser liebt, ihren Kelch nach unten senkt und im Sonnenbrande abstirbt: so habe sich der Mythus an dem Symbol entwickelt. ›Der Kern des Mythus ist, sozusagen, nichts anderes als die Ge-

schichte der Narzisse.« Dafs daneben der hervorragende Lokalkult des Eros in Thespiai und dessen Begleitung zu der eigentümlichen Gestaltung der Sage mitgewirkt hat, ergibt sich leicht.

Die Beliebtheit von Kunstdarstellungen des Narkissos im späteren Altertum wird namentlich durch eine Anzahl von pompejanischen Wandgemälden bezeugt, die sämtlich bei freier Behandlung der Einzelnheiten dieselbe Situation bieten, nämlich den sich im Wasser spiegelnden Narkissos. Wir geben das zugleich einfachste und schönste derselben nach Mus. Borb. X, 36 (Abb. 1213). Von der Jagd ausruhend, wie der lässig gehaltene Spiefs zeigt, sitzt der Jüngling auf der herabgeglittenen Chlamys und schaut mit der Linken sich aufstützend von dem den Bach überbrückenden Felsblock hinab in das klare Wasser, welches ihm sein (über die Wahrheit hinaus buntgemaltes) Schattenbild widerspiegelt. Sein Haupt ist, wie gewöhnlich, mit einem Kranze umwunden; sehnsüchtige Träumerei ist der Ausdruck des Antlitzes. Die umgestürzte Fackel des in einiger Entfernung stehenden Eros deutet proleptisch auf das Hinsterben dieses ganz von der Liebe ergriffenen Lebens. Auf einem andern Gemälde zieht Narkissos das Gewand empor und beugt seinen ganzen Körper seitwärts, um sich dem Genufs des Anblicks hinzugeben; auf andern schaut er seltsamerweise nicht in den natürlichen Quell, sondern in ein Metallbecken, welches ein Eros eben mit Wasser füllt. Während der Jüngling auf allen diesen Bildern sitzend dargestellt ist, beschreibt ihn Philostr. I, 23 auf einem Bilde mit gekreuzten Beinen dastehend, eine Haltung, in welcher wir ihn allerdings auf allen andern Denkmälern finden (gröfstenteils abgebildet bei Wieseler a. a. O.). Aufser einigen geschnittenen Steinen, auf denen die mit beiden Händen zurückgeschlagen gehaltene Chlamys die Absicht der Selbstbespiegelung anzudeuten scheint, gibt es Reliefdarstellungen von Grabmälern, welche einen ermüdeten, langgelockten und bekränzten Jüngling mit über dem Kopf zusammengelegten Armen zeigen; der nackte Körper lehnt sich an einen Baum, der Blick ist zur Erde geneigt, wo sich meist ein ihm ähnliches Gesicht wie eine Maske abhebt. Das letztere und ein daneben stehender Eros mit der Fackel sichert die Deutung auf Narkissos, und macht dieselbe Erklärung wahrscheinlich auch für andre Fälle, wo jene Maske fehlt (aus Flüchtigkeit des Kopisten?) und man gewöhnlich einen »Todesgenius« annimmt. Unter den freistehenden statuarischen Bildungen dieser Art, welche Wieseler für Narkissos beansprucht (nicht ohne Grund, vgl. die Beschreibung der Brunnenstatue bei Callistratos 5), zeichnet sich eine im Louvre (Clarac 300, 1859) und eine im Vatican aus, letztere in der Galeria delle statue n. 396 und abgeb. Mus. Pio-Clem. II, 31; Clarac 632, 1424, jetzt gewöhnlich Adonis genannt, erstere auch als Genius der Todesruhe bezeichnet. Auch der Antinous im Capitol (abgeb. Righetti I, 3) wird von Wieseler und von Welcker (Alte Denkm. V, 90) »unbedenklich« für Narkissos erklärt. [Bm]

Naukydes, Bildhauer von Argos, Schüler des Polykleitos. Sein Werk war das Standbild der Hebe aus Gold und Elfenbein, welches neben der argivischen Hera seines Lehrers aufgestellt war. Letzterer Umstand läfst im allgemeinen auf ein näheres Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler schliefsen, ebenso auf die Tüchtigkeit des letzteren, von dessen Kunstcharakter wir sonst nichts wissen. Ferner kennen wir von seiner Hand: Hekate, Hermes, einen Diskuswerfer, einen Widderopferer, ein Bildnis der Dichterin Erinna und mehrere athletische Siegerstatuen, sämtliche Werke aus Erz. Eine Wiederholung des Diskobol hat man in einer Marmorstatue der sala della biga des Vatican (s. oben Abb. 503) erkennen wollen, doch ist das Original dieses Werkes sicher attischen Ursprunges. [J]

Nemesis. Das eigentümliche Beispiel einer Gottheit, die aus einem abstrakten Begriffe geradezu gemacht zu sein scheint, wird dadurch erklärlich, dafs wir in dieser Abstraktion den tiefsten Gedanken hellenischer Volksmoral ausgeprägt finden. Der herodoteische Neid der Götter, welcher auch der Nemesis gleichgestellt wird (I, 34: Κροῖσον ἔλαβε ἐκ θεοῦ νέμεσις μεγάλη), ist nur ein derberer Ausdruck für die Empfindung, welche den Gedanken der verteilenden Gerechtigkeit (von νέμω, ἀπὸ τῆς ἑκάστῳ διανεμήσεως Aristot. mund. 7; *iustitia distributiva*) erzeugt hat, um damit den Menschen das Mafshalten einzuprägen. Die Homerische Wendung οὐ νέμεσις »es ist nicht zu tadeln« zeugt für die Innerlichkeit dieses Bewufstseins; ebenso die Mahnung daselbst (N 121: ἀλλ' ἐν φρεσὶ θέσθε ἕκαστος αἰδῶ καὶ νέμεσιν) Ehre und Schande zu bedenken, welche den Menschen aus ihrem sittlichen Verhalten erwachsen. Es ist gleichgültig, ob die spätere Figur der Göttin an ägyptische oder orientalische Gestalten sich anlehnte; auch unerheblich, dafs sie in einem hesiodischen Gedichte nebst Trug, Liebe, Alter und Streit zu den Töchtern der Nacht zählt (Theog. 203), während im andern wiederum »Ehre und Schande« (Αἰδὼς καὶ Νέμεσις Opp. 200) das jetzige verlorbene Menschengeschlecht verabscheuen und zum Olymp entwichen sein sollen. Pindar kennt die strenge Göttin und betet zu ihr (Pyth. 10, 44; Ol. 8, 86). Im Volksbewufstsein wird die gerechte Verteilerin vorzugsweise als strafende Rächerin des Übermutes, als die vergeltende Macht aufgefafst. Die athenische Totenfeier (Νεμέσεια) hatte den Zweck, etwaige Pflichtversäumnis gegen die Verstorbenen wieder gut zu machen (Schömann zu Isaios S. 223). An Altären und Verehrern gebricht es ihr keineswegs, nament-

lich im späteren Altertum, wie die Anthologie zeigt. In Rom hatte sie, ohne einen lateinischen Namen gefunden zu haben, ein Bild auf dem Capitol (s. Plin. 11, 251; 28, 22).

In Betreff der Nemesis von Rhamnus, wo eine Hauptstätte ihres Kultus war, und des berühmten Bildes daselbst hat wohl Welcker das Richtige getroffen, wenn er entgegen seiner früher geäufserten Ansicht in der Griech. Götterl. III, 28 annimmt, dafs dort unter diesem Namen bis zu den Perserkriegen »eine nicht klar und bestimmt überlieferte alte Göttin, wahrscheinlich Artemis« verehrt wurde, mit der auch Helena in Verbindung stand, welche Stasinos in den Kyprien nicht ohne mythische Grundlage eine Tochter der Nemesis genannt haben kann. Der überwältigende Eindruck des Sieges von Marathon aber, den man ihrer nachbarlichen Unterstützung zu verdanken glaubte, sei die Ursache gewesen, der Naturgöttin jene ethische Personifikation zu substituieren, welche nunmehr im Gedankenkreise der Gebildeten so tief Wurzel fafste. Man mufs dabei annehmen, dafs Nemesis ein Beiname der Mondgöttin als Zeitmesserin war und dafs etwa die Haltung des an die Brust gedrückten Armes (wie bei der älteren Aphrodite) der Umwandlung zu Hilfe kam: dann kommt in die sonderbaren Legenden über das nach den Perserkriegen geweihte Kultusbild einiges Licht. Man erzählte nämlich, die bei Marathon gelandeten Perser hätten einen parischen Marmorblock mitgebracht, um daraus eine Siegestrophäe zu fertigen; nach ihrer Flucht habe Phidias daraus die zehn Ellen hohe Nemesis gebildet (Paus. I, 33, 2). Dazu berichten andre, dafs vielmehr Agorakritos, ein Schüler des Phidias, im Wettstreite mit Alkamenes das Bild einer Aphrodite gemacht, aber gegen diesen unterlegen sei und deshalb sein des Phidias würdiges Werk als Nemesis nach Rhamnus geweiht habe (vgl. oben S. 26). Das Nähere hierüber bei Brunn, Künstlergesch. I, 240, der die Widersprüche durch die Annahme löst, dafs die Statue von Agorakritos, aber in der Werkstatt des Phidias ausgeführt ward. Aus den Erzählungen geht hervor, dafs das Bild einer Aphrodite Urania (s. oben S. 88) nahe verwandt war, aufserdem finden wir Anklänge an Artemis und Athene zufolge der Angabe, dafs die Göttin eine Krone mit Hirschen und kleinen Nikebildern verziert trug (κεφαλῇ δὲ ἔπεστι τῆς θεοῦ στέφανος, ἐλάφους ἔχων καὶ Νίκης ἀγάλματα οὐ μεγάλα); in der Linken hielt sie einen Apfelzweig, in der Rechten eine Opferschale, auf der Aithiopen dargestellt waren. Die Bedeutung der letzteren war den Tempelhütern zu Pausanias' Zeit nicht klar; da aber an der Basis des Bildes in Relief die Zuführung der Helena zu Nemesis durch Leda nebst Agamemnon, Menelaos und andern Familiengliedern dargestellt war (Gruppierung und Zusammenhang bleibt fraglich), so scheint ein Bezug auf Achills Besiegung des Memnon vorzuliegen, falls nicht etwa die Aithiopen als Götterfreunde (Homer A 423, Ψ 206) wie die Hyperboreer gedacht sind.

Da die rhamnusische Statue einen Apfelzweig hielt, so ist es unwahrscheinlich, dafs sie zugleich jene charakteristische Geberde des rechten Armes darstellte, welche in der späteren Kunst für Nemesis typisch geworden ist: nämlich die Erhebung des Armes, um das Mafs der Elle durch den Ellbogen anzuzeigen. Dies (vielleicht ägyptische) Symbol ist übrigens von den Künstlern guter Zeit meist in echt griechischer Weise durch das Anfassen des Gewandes in ein ungezwungenes Motiv verwandelt (vgl. Art. »Geberdensprache« S. 590). Der darin liegende Befehl des Mafshaltens wird noch verstärkt durch die Beigabe des Zügels in der andern Hand, wie das Epigramm auf ein solches Bild ausspricht: Ἡ Νέμεσις προλέγει τῷ πήχεϊ τῷ τε χαλινῷ μήτ' ἄμετρόν τι ποιεῖν μήτ' ἀχάλινα λέγειν (Anth. Planud. IV, 223; vgl. 224). Dazu kommen drittens grofse Schulterflügel, welche nach Paus. I, 33, 6 weder das rhamnusische noch sonst ein andres Bild hatte. Dies letzte Attribut finden wir an der Nebenseite eines (spätrömischen) Grabaltars in Florenz, deren entsprechende Seite eine Elpis (Göttin der Hoffnung) zeigt. (Dieselbe Gegenstellung in einem Epigramme Anth. Pal. IX, 145.) Abb. 1214, nach Wieseler, Alte Denkm. II, 950, welcher bemerkt, dafs Nemesis hier wohl als Todesgöttin zu fassen sei. Sie steht gesenkten Hauptes, indem sie den rechten Arm auf die Brust legt, ohne das Gewand zu fassen, und im linken Arm einen Stab hält, nach Wieseler als Scepter, anscheinend aber ein Ellenmafs. Unbedingte Sicherheit verleihen dieser Erklärung der beigefügte Greif und das Rad, zwei Attribute, welche später sehr häufig sind, aber einer genauen Deutung noch bedürftig scheinen. Das Rad geht nach Nonnos auf die Strafe des Ixion und die Folterung; den Greif bezeichnet derselbe als Rachevogel (Dionys. 48, 380: δίκης ποινήτορι κυκλῷ; 382: ἀμφὶ δέ οἱ πεπότητο περὶ θρόνον ὄρνις ἀλάστωρ). Auch allein erscheint der Greif mit dem Rade auf einem Sarkophagdeckel (Benndorf, Lateran N. 7; Rochette, Mon. inéd. p. 210 n. 3).


1214 Nemesis.

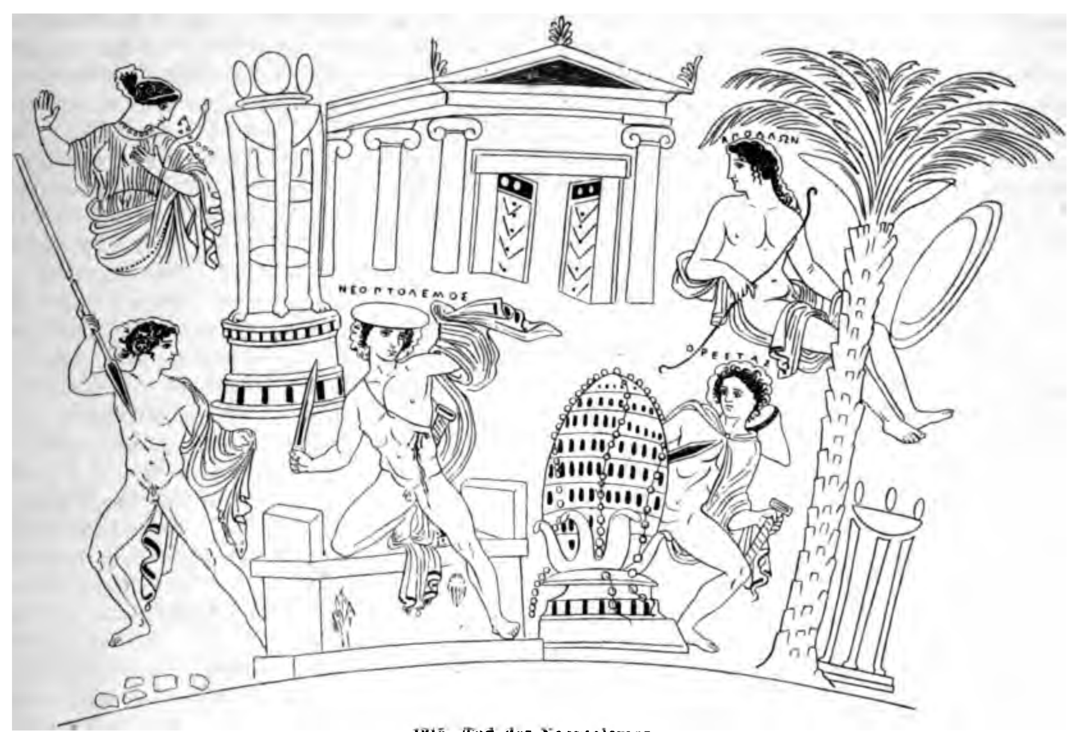
Eine gröfsere Statue der Nemesis ist mit Sicherheit nicht nachzuweisen; denn die von Visconti,

Mus. Pio-Clem. II, 13 dafür erklärte hebt zwar den linken Arm mit dem Gewande, trägt aber allzu naive Züge (vgl. auch Friederichs Bausteine I N. 669). Eine Wiederholung im Lateran N. 19, Benndorf. Eine Statuette aus Marmor Mus. Pio-Clem. II tav. A 7. Ein vorzügliches Gemälde der Nemesis von dem Rhodier Simos erwähnt Plin. 35, 143.

Eine besondere Erscheinung bieten die zu Smyrna in der Mehrzahl verehrten Nemeseis, deren alte Holzbilder geflügelt waren, Töchter der Nacht, mit den Chariten über ihnen (wo?): Paus. 7, 5, 1; 1, 33, 6; 9, 35, 2. Ihre Zweizahl erscheint auf vielen Münzen der Stadt: so stehen sie auf einem von Greifen gezogenen Wagen, lang bekleidet, mit der Mauerkrone **auf dem Kopfe,** den rechten Arm so erhoben, dafs **die Fingerspitze** den Mund berührt, in der linken **Hand führt** die eine den Zügel, die andre einen **Stab (Wieseler II, 954).** Auf andern Exemplaren auch **das Rad; selten sind sie beflügelt.** Eine Annäherung **an die Erinyen** und an die Darstellungen der Kybele **ist zuweilen nicht zu verkennen;** ausländische Ein**flüsse haben** wohl mitgewirkt. Über ihr Verhältnis **zur Adrasteia** und die herodoteische Anschauung s. **meine Comment.** de Atye et Adrasto, Lips. 1860.

Ganz eigentümlich endlich ist die Beziehung der **Nemesis zu** den Liebenden, woraus Paus. I, 33, 7 ihre **Beflügelung erklärt** (ἐπιφαίνεσθαι τὴν θεὸν μάλιστα **ἐπὶ τοῖς ἐρᾶν** ἐθέλουσιν). Ein berühmtes Marmorrelief **im Palast Chigi,** die Peinigung der Psyche darstellend, **wird Art. »Psyche« abgebildet und erläutert; ein ähnliches Wandgemälde s. bei Wieseler II, 691. Ihr Bild steht auf einer Säule vor dem gefesselten Eros, zur Andeutung der Liebesrache (ebdas. N. 696); auch hier vertritt der Greif mit dem Rade ihre Stelle (N. 678). Also wohl Rache für Kränkung des Liebenden. Bezeichnend ist, dafs Hetären bei Alkiphron oft bei Nemesis schwören. (Nemesis hiefs auch Tibulls Geliebte.)** [Bm]

Neoptolemos, der Sohn Achills, spielt in Kunstdarstellungen wie in der Poesie die Hauptrolle bei der Zerstörung Trojas (s. Art. »Iliupersis«). Aufserdem glaubt man seine Ermordung in Delphi durch Orestes selbst oder auf dessen Anstiften, nach verschiedener Sage, auf einigen etruskischen Aschenkisten zu finden (s. Rochette, Monum. inéd. 208 ff.). Nach Euripides nämlich befeindet Orestes den Sohn Achills, weil derselbe die ihm bestimmte Hermione, Helenas Tochter, geheiratet hatte, und erschlägt ihn auf Anstiften des Gottes selbst an dessen Orakelsitze. Dieser Gegenstand ist bis jetzt sicher aber nur auf einer Vase (rotfigurig, mit eingeritzten Inschriften, aus Ruvo in Apulien) nachgewiesen, welche wir nach Annal. 1868 tav. E geben (Abb. 1215). In der Mitte des Hintergrundes der oberen Reihe sehen wir den delphischen Tempel als Peristylos mit ionischen Säulen; wie auch Euripides Androm. 1100 ἐν περιστύλοις δόμοις bei Beschreibung derselben Scene angibt. Die Flügelthür ist halb geöffnet; ob in der

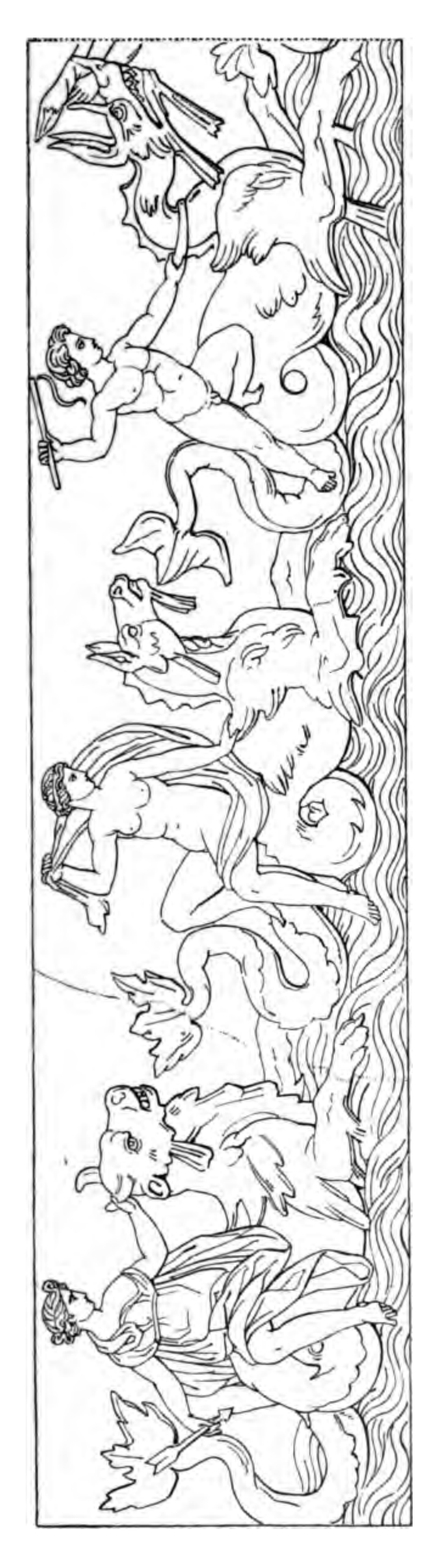


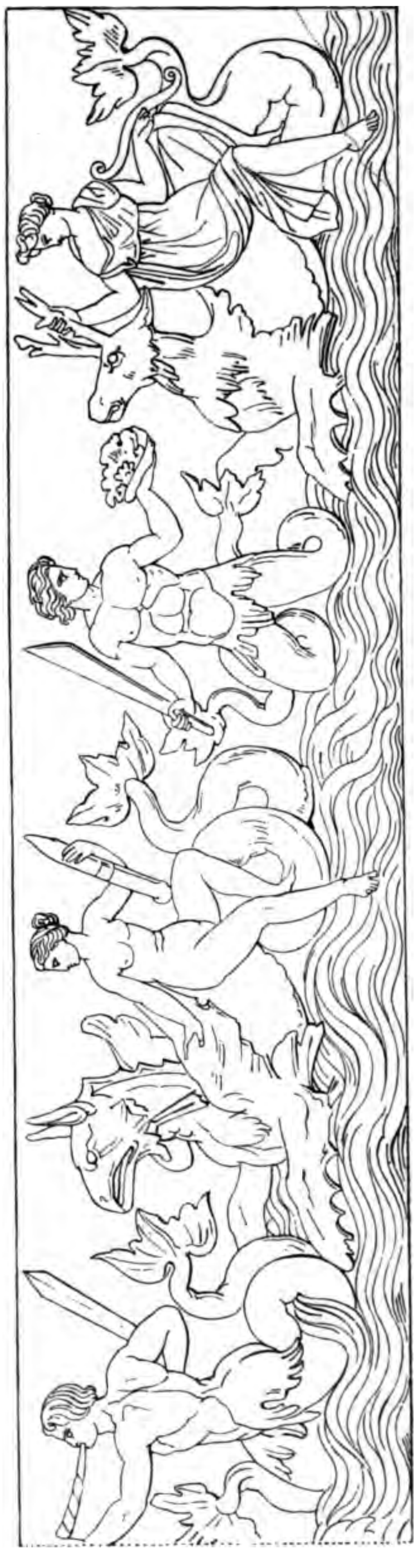
1215 Tod des Neoptolemos.

rohen Zeichnung derselben die oben angebrachten Kreise Öffnungen oder schmückender Beschlag sein sollen, steht dahin. Rechts von dem Gebäude sitzt in anmutiger Jünglingsgestalt langgelockt, nackt am ganzen Leibe und auf der Chlamys gelagert Apollon, mit dem Bogen in der Rechten. Vor ihm erhebt sich vom Boden des Vordergrundes herauf eine mächtige Palme, den Gott beschattend; neben dieser steht ein Dreifufs, weiter zurück ein Schild, welcher, da er zu Apollons Tracht nicht pafst, ebenso wie ersterer als ein Weihgeschenk zu betrachten ist. Denn der grofse pythische Dreifufs steht hier links neben dem Tempel mehr im Mittelgrunde des Bildes, und hinter demselben erscheint die Pythia in halber Figur (für den unteren Teil war kein Raum), kenntlich als κλειδοῦχος durch den grofsen Tempelschlüssel, welcher hier allerdings mehr wie ein grofser Vorschieberiegel (μοχλός, *vectis*) gestaltet ist und mit einer Kette versehen zu sein scheint. Die Pythia drückt durch ihre Geberde Schrecken über das aus, was sie im Vordergrunde vor sich gehen sieht, während der Gott selbst sie mit ruhiger Klarheit anblickt, da das ihm bewufste Geschick sich erfüllt. Vorn sehen wir nämlich einen grofsen Opferherd (ἐσχάρα) mit erhöhten Seitenwänden und zwei Öffnungen an der Vorderwand, die vielleicht zum Ablaufen des Fettes bestimmt sind (vgl. oben S. 56 r. o.). Auf den Herd stützt sich in zurückweichender Stellung mit dem rechten Knie Neoptolemos, das gezückte Schwert in der Rechten, den linken Arm mit der Chlamys umwunden, zur Verteidigung, obgleich ihm schon aus der klaffenden Wunde auf der linken Brust das Blut entströmt. Auf seinem Kopfe ist der kreisrunde Petasos flüchtig gezeichnet. (Oder sollte dies jenes rätselhafte Gerät vorstellen, welches er auf den Aschenkisten mit derselben Scene hoch in der Hand hält, nach Rochette a. a. O. der Aufsatz des Dreifufses oder ein Rad, welches als Weihgeschenk im Tempelbezirke aufgehängt war, mit dem Neoptolemos [was bei der mangelhaften Zeichnung dieser Nebendinge möglich wäre] vergebens das Haupt zu schützen suchte?) Daneben in hervorragender Gröfse der Omphalos, geschmückt mit Binden und Perlensträngen, und hier besonders interessant durch die Bildung des Untersatzes in Art einer verkürzten Säule mit kalathusförmig gebogenem Blätterkelch, welche sich noch einmal angedeutet findet (Annal. 1847 tav. X). Hinter diesem Omphalos birgt sich Orestes nach vollbrachtem Mordstofse; von der raschen Bewegung ist ihm der Hut herabgefallen, die Chlamys flattert. Auf der andern Seite von Neoptolemos steht zurückweichend in wehrhafter Haltung sein Gefährte mit erhobenem Speer; zu seinen Füfsen liegt ein Haufen Feldsteine. Letzterer Umstand weist uns darauf hin, dafs der ganzen Darstellung eine der euripideischen (Androm. 1086 bis 1158) ähnliche, vielleicht diese selbst, zu Grunde liegt, nur dafs dieselbe gemäfs den Bedingungen und Gewohnheiten der zeichnenden Kunst bei den Griechen umgestaltet worden ist. Neoptolemos ist dort mit Gefolge zum grofsen Brandaltar (ἐσχάραις Androm. 1103; μέγας βωμός Paus. 10, 14, 4) aufserhalb des Tempels getreten; Orestes rückt mit seiner Schar an; der unbewaffnete Neoptolemos weicht zurück; er reifst, schon verwundet, die als Weihgeschenke aufgehängten Waffen herab, während die Delphier beginnen ihn mit Steinen und Speerwürfen zu bedrängen. Noch einmal springt Achills Sohn in gewaltigem Satze den Feinden entgegen (v. 1140: τὸ Τρωϊκὸν πήδημα πηδήσας ποδοῖν), die Schar zerstiebt; dann aber neuer Angriff, wobei ihm ein Delphier die Brust durchbohrt. Diese in wenige Figuren mit symbolischer Andeutung zusammengedrängte Scene gibt unser Bild. [Bm]

Nereiden. Bei den Griechen wurde schon von ältester Zeit an das Meer bevölkert gedacht von Nereiden oder Seejungfern (auch νύμφαι ἅλιαι Soph. Phil. 1470), deren Gestalt und Wirksamkeit in der Vorstellung mannigfach variierte. Schon Herodot II, 50 rechnet sie zu den echtgriechischen Göttern; Alexander d. Gr. bringt ihnen Opfer (Arrian. Anab. I, 11, 6). Sie sind vorzugsweise auf Inseln und an den Küsten zu Hause, haben auch mehrfach Altäre nach Paus. II, 1, 7. Homer und Hesiod kennen sie als liebliche Götterkinder (μεγήρατα τέκνα θεάων Theog. 240), deren 50 Namen das ewig wechselnde Wellenspiel mit seinen Erscheinungen, daneben auch ihre Segnungen und Gaben reizend personifizieren (s. die Deutungen bei Preller I, 454). Auf diesem Grunde schuf Skopas seine Gestalten, während eben dieselben Geschöpfe andrer Orten nach ihren Wirkungen feindlich, finster und mifsgestaltet erscheinen. Die ganz verschiedenen Anschauungen der Römerwelt gibt Plinius IX, 9, wo sie als Unholdinnen mit den Seemenschen zusammen spuken (vgl. Paus. IX, 21 und Hor. A. P. 5: *atrum desinit in piscem mulier formosa superne;* vgl. auch Art. ›Triton‹). Noch im Volksglauben der heutigen Griechen nehmen die Neraiden (νεραΐδες von νερό Wasser) eine hervorragende Stelle ein; sie herrschen auch in den süfsen Gewässern, aber mehr als böse Nixen, denn als sanfte Elfen. Die schlangenfüfsigen Ungeheuer des Plinius a. a. O., die Verwandlungen des Nereus und der Thetis haben in Verbindung mit der nordischen Midgardschlange endlich zu der modernen Schiffersage vom Kraken oder der Seeschlange geführt.

Die Nereiden erscheinen auf älteren griechischen Kunstwerken (schwarzfigurigen Vasenbildern) beim Ringkampfe der Thetis (s. Art.) mit Peleus einfach als bekleidete Jungfrauen. Völlig bekleidet, allerdings aufserhalb des Wassers zu denken und die Gewänder in wildeste, wellenähnliche Bewegung ge-





1216 Nereiden auf einem Sarkophag. (Zu Seite 1012.)

rissen, finden wir die Jungfrauen auch am sog. Nereidenmonument (s. Art.); ferner auf jüngeren Vasenbildern, wo sie dem Achilleus die Waffen überbringen; auch auf einem schönen Marmorgefäfse aus Rhodos in der Münchener Glyptothek (N. 82; abgeb. Mon. Inst. III, 19) in flachem Relief, wo sie bei gleichem Geschäft auf Delphinen, Seepferden und Seewölfen anmutig sich schaukeln, u. a. Hier ist von Üppigkeit und Frivolität noch keine Spur. Aber die vollendete Kunst konnte nicht umhin, auch diesen Geschöpfen allmählich aphroditenähnliche Gestalt und auch teilweise oder völlige Nacktheit zu verleihen, welche letztere durch den Aufenthalt in den Wellen wohl motiviert war. Als grundlegend dürfen wir hier sowohl für die leichtere Kleidung wie für die reitende Stellung auf den Meertieren das grofse Werk des Skopas (bei Plin. 36, 26) ansehen; worüber Art. »Skopas«. In engerem oder loserem Zusammenhange mit dieser Schöpfung oder ähnlichen Nachbildungen späterer Meister stehen vermutlich einzelne erhaltene statuarische Werke: Nereiden auf einem Seerofs in Florenz und im Vatican (Clarac 746, 1804. 747, 1805), auf einem Delphin in Venedig (Zanetti statue II, 38; vgl. Benndorf, Lateran n. 398). In gröfserem Umfange dagegen lernen wir die mannigfaltigen Gruppierungen aus Vasenbildern kennen, welche die Überbringung der Waffen an Achilleus darstellen. Eins der schönsten findet sich teilweise abgebildet Art. »Ilias XVIII« oben Abb. 786. 787; ein anderes sehr vollständiges Mon. Inst. XI, 8; vgl. Annal. 1879 p. 237. Einen weiteren Fortschritt sehen wir auf römischen Sarkophagreliefs und dekorativen Friesen: hier werden die Nereiden förmlich zu »Hetären des Meeres«, deren Aufgabe ist, in allen möglichen Stellungen gleichwie Circusreiterinnen aufzutreten und die Wellenlinien des schaukelnden Meeres abzuzeichnen. Die für uns höchst auffällige Erscheinung dieser Geschöpfe und Gegenstände auf Sarkophagen und in den Grabmälern der Toten erklärt sich so. In dem Geleite der Europa, der Aphrodite, der Galateia, und vielleicht auch des Achill suchte man in den Zeiten des sinkenden Heidentums Anspielungen auf die Fortdauer nach dem Tode und auf den Übergang der Verstorbenen in ein glücklicheres Leben (zu den Inseln der Seligen), weshalb oft selbst das medaillonförmige Bild des Toten in der Mitte getragen wird. Nereiden auf fischschwänzigen Tritonen in zierlichen Gruppen als Deckenreliefs von Stuck finden sich z. B. in einem Grabe an der Via Latina bei Rom, abgeb. Mon. Inst. VI, 43. (Über den Zug beim Raube der Europa vgl. Moschos II, 221: πᾶσαι κητείοις νώτοισιν ἐφήμεναι ἀντοχέοντο; Lukian. dial. mar. 15, 3: παρίππευον ἐπὶ τῶν δελφίνων. Ausführlich Heydemann in der Gratulationsschrift der Univ. Halle für das archäol. Institut in Rom, 1879.)

Das Relief aus Clarac mus. pl. 208, 195 (Abb. 1216), welches den oberen Rand des Sarkophages mit dem Mythus des Aktäon einnimmt (s. oben S. 36 Abb. 39—41) und hier für den Abdruck in der Mitte durchgeteilt ist, stellt einen solchen Zug von Nereiden und Tritonen vor, in der Art, dafs die Figuren beider Seiten ebenso wie in dem Hochzeitszuge der Amphitrite (s. unter »Skopas«), sich auf die Mitte zu und nach vorn bewegen. Die alten Künstler suchten auf diese Weise dem Beschauer einen Ersatz für die mangelnde Perspektive zu gewähren, wobei sie den Augenpunkt in der Mitte beliefsen und durch möglichst symmetrische Gruppierung zu Hilfe kamen. Links in der Mitte lenkt ein nackter Knabe in equilibristischer Stellung einen Seedrachen (vgl. Art. »Triton«) am Zügel und erhebt die Peitsche, um ihn zu gleicher Zeit anzutreiben; ihm folgt auf ähnlichem Tiere eine Nereide, unbekleidet, von flatterndem Schleier umweht, rückwärts sitzend, aber sorgsam nach dem mutigen Knaben sich umblickend. Das äufserste Stück Marmor hinter ihr ist leider neu und zwar nach Analogie des rechten Endes ergänzt, aber falsch; denn die erhaltene Tatze des Tieres kann keinem Seestiere (welcher sonst oft vorkommt), sondern etwa nur einem Seelöwen oder Panther angehören. Die Gruppe der rechten Seite besteht aus zwei Tritonen von gigantenähnlicher Bildung mit doppelten Fischschweifen, beide in der Rechten ein Steuerruder tragend, in der Linken der vordere das Muschelhorn, der zweite Seepflanzen, welche er der ihm folgenden Frau bietet. Zwischen beiden sitzt rückwärts gewandt, wie ihr Gegenpart, auf einem Meergreifen eine völlig nackte Nereide, im linken Arm einen Köcher oder eine Schwertscheide haltend. Den Schlufs macht auf einem Seehirsche eine Frau im dorischen Chiton mit übergeworfenem Manteltuch, in der Linken einen Bogen. Hirsch und Bogen haben nun den Herausgeber veranlafst, die Figur für Artemis zu erklären (wozu auch die Haartracht stimmen würde), ohne jedoch eine nähere Beziehung zu der Hauptvorstellung des Sarkophags, der Aktäonfabel, angeben zu können. Derselbe Erklärer nimmt dann in vager Vermutung die nackte Begleiterin für Aphrodite, und sieht in dem Knaben auf der linken Seite Achill oder Melikertes, in der begleitenden Frau Thetis oder Leukothea. Allerdings besteht die Bekleidung der Nereiden oft auch nur in einem schleierartig umgeworfenen, meist im Winde flatternden Gewandtuche; auch der Knabe ist rätselhaft. — Ähnliche Darstellungen Bouillon I, 78; III, 42. 43; Millin, G. M. 73, 298. Sehr ausgelassen Hirt, Bilderb. Taf. 19, 1. Zuweilen wird der Zug ganz zur Wiedergabe einer »erotischen Meeresidylle«, wobei die Nereiden Köcher und Bogen tragen, von Eroten umspielt werden und Attribute verschiedener olympischen Gottheiten tragen (s. Heydemann a. a. O. S. 17). [Bm]



1217 Restaurierte Ansicht eines Grabdenkmals in Lykien.

Nereidenmonument. Das sog. Nereidenmonument zu Xanthos in Lykien, dessen Rekonstruktion uns Abb. 1217, nach Falkener, Mus. of class. Antiquities I zeigt, ist eines jener prächtigen Grabdenkmäler des Altertums, als deren bedeutendstes das Mausoleum (s. Art.) bekannt ist. Früher erkannte man in dem Bauwerke das Ehren- oder Grabdenkmal des persischen Feldherrn Harpagos. Dieser Bezeich-

[illegible]

[illegible] Madchen dar. Die wellenbewegte Wasserfläche ist plastisch angedeutet, dabei zeigt die Bewegung der Figuren, besonders die Art, wie sie die Füfse aufsetzen, dafs sie sich nicht auf festem, sondern auf schwankendem Boden, nämlich Wasser bewegen, was die an den Basen angebrachten Seetiere, einmal ein Wasservogel, noch klarer machen. Die unter Abb. 1218 nach Photographie wiedergegebene Statue, welcher eine Seeschnecke beigegeben ist, ist die einzige, welche unter dem einen Fufse noch festen Boden hat. Die Bezeichnung der Statuen als Nereiden ist durch all diese Umstände völlig gesichert. Die Darstellung der Bewegung ist eine gute und lebendige, die der Körper aber ziemlich mangelhaft und oft unkorrekt, die Behandlung der dünnen Gewänder sehr zerrissen und schablonen-

[illegible] Panzer, ferner, wie die grofsen Schilde so häufig Körper und Kopf der Kämpfer dem Auge entziehen.

Der kleinere Fries des Unterbaues [illegible] Abb. 1221—1223, nach Mon. X, 15. 16 zeigt auf der südlichen Langseite die Darstellung einer offenen Feldschlacht, auf der östlichen Schmalseite den Sturmversuch auf eine Stadt (Abb. 1221), auf der Nordseite die Belagerung dieser Stadt, und auf der Westseite, welche die Hauptseite war, die Übergabe der stark verödeten Stadt (Abb. 1222) an einen durch

Die Abbildungen 1219—1226 siehe Taf. XXIV.



1219 (Zu Seite 1014.)



1221 Sturm auf eine Festung. (Zu Seite 1014.)



1223 Persischer Satrap. (Zu Seite 1016.)



1224 Tributablieferung. (Zu Seite 1



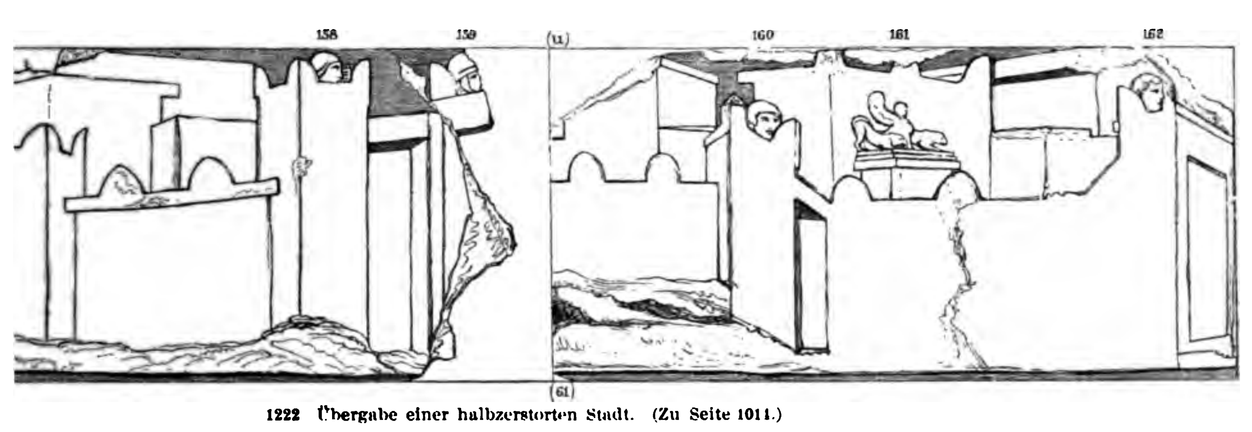
1226 Gastmahl. (Zu Seite 1016.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.





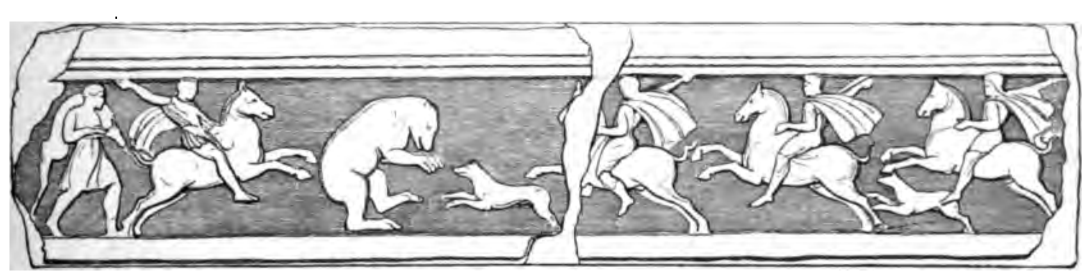
Schlachtendarstellung. 1220 (Zu Seite 1014.)



1222 Übergabe einer halbzerstörten Stadt. (Zu Seite 1014.)







1225 Jagd auf Bären. (Zu Seite 1016.)





1218 Nereide. (Zu Seite 1014.)



1219 (Zu Seite 1014.)



1221 Sturm auf eine Festung. (Zu Seite 1014.)



1224 Tributablieferung. (Zu S



1223 Persischer Satrap. (Zu Seite 1016.)



1226 Gastmahl. (Zu Seite

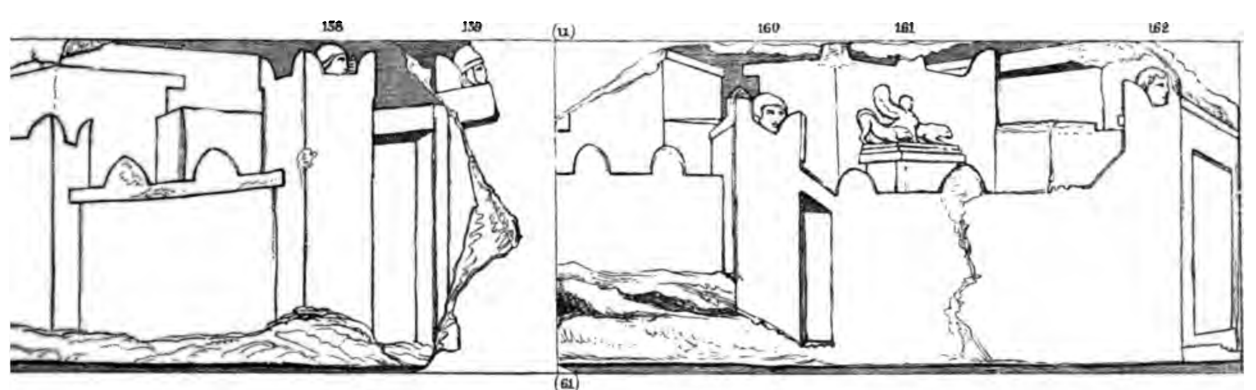
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

TAFEL XXIV. (Zu Artikel »Nereidenmonument«.)



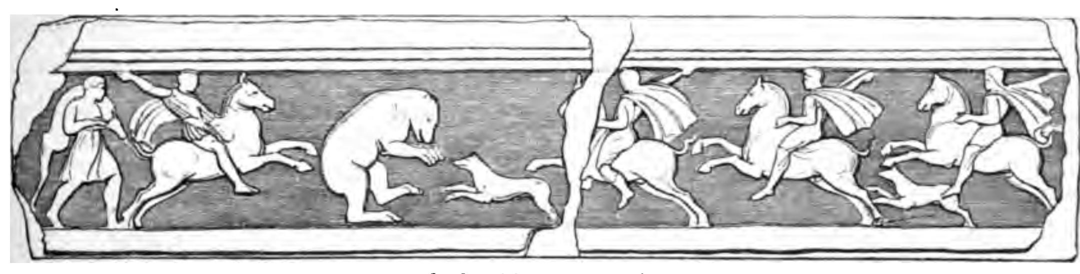


Schlachtendarstellung. 1220 (Zu Seite 1014.)



1222 Übergabe einer halbzerstörten Stadt. (Zu Seite 1014.)





1225 Jagd auf Bären. (Zu Seite 1016.)





1218 Nereide. (Zu Seite 1014.)

die persische Mütze charakterisierten Heerführer, der sich durch einen Sonnenschirm beschützen läfst (Abb. 1223*). Die ganze Darstellung stimmt derart mit der von Theopompos (Fragm. 111) überlieferten Belagerung und Übergabe der Hafenstadt Telmessos an den lykischen Fürsten Perikles überein, dafs die von Urlichs (Verhandl. d. Philologenversammlung zu Braunschweig 1861, S. 65 ff.) aufgestellte Deutung des Frieses auf diese That fast allgemeinen Anklang gefunden und man daher das ganze Denkmal mit vieler Wahrscheinlichkeit als das Grabmal eben dieses Perikles bezeichnet hat. Was den künstlerischen Stil des Frieses anlangt, so macht derselbe nach der Seite der Komposition in seiner nüchternen Realistik (man betrachte die unkünstlerische Darstellung der Stadtmauern) einen durchaus ungriechischen Eindruck, erinnert vielmehr an die in Alabaster gemeifselten Bilderchroniken assyrischer Paläste, während die Formengebung Kenntnis griechischer Denkmäler voraussetzt.

Von sehr untergeordnetem künstlerischen Werte sind die Reliefstreifen des Architravs und der Cella. Der erstere stellt militärisch hinter einander aufmarschierende, tributtragende, zum Teil barbarisch gekleidete Männer dar (Abb. 1224, nach Mon. X, 17), ferner Kampfscenen, eine recht lebendig aufgefafste Eber- und Bärenjagd (Abb. 1225 ebendaher), der zweite ein Opfer, sitzende und stehende Figuren, deren Handlung nicht näher charakterisiert ist, und ein grofses Gelage (Bruchstück Abb. 1226 ebendaher Taf. 18).

Der Schmuck der Giebel ist in Hochrelief ausgeführt. In dem einen Giebel sehen wir den Verstorbenen und seine Gemahlin einander zugewandt sitzend, umgeben von ihren Angehörigen, in dem anderen wieder Kampfscenen. Während die Formengebung, ähnlich dem ersten Friese, mehr griechisch erscheint, ist die Komposition höchst unbeholfen: die Figuren nehmen nämlich nach den Ecken zu an Gröfse ab, so dafs sie schliefslich durchaus puppenhaft werden, während der in der Ecke des ersten Giebels lagernde Hund im Verhältnis viel zu grofs geraten ist.

Fassen wir unser Urteil über den künstlerischen Charakter des gesamten Skulpturenschmuckes zusammen, so ergibt sich, dafs die Statuen und der erste Fries rein griechischen Werken nahekommen, während die drei übrigen Friese und die Giebelreliefs wohl griechischen Einflufs im einzelnen zeigen, aber stark von asiatischen Werken beeinflufst sind. Diese Thatsache findet ihre vollkommene Erklärung, wenn wir annehmen, dafs nicht griechische Künstler die Arbeit ausgeführt haben, sondern einheimische, die zum Teil in Griechenland, speziell Athen, ihre Studien gemacht hatten. Der Einflufs der Heimat bedingte gewisse Abweichungen vom rein Griechischen, und die Mitwirkung mehr griechisch geschulter und mehr der heimischen Weise anhängender Gehilfen gab den Werken mehr oder minder von einander abweichenden Stil.

Was die Deutung und den Zusammenhang der Skulpturen anlangt, so sind die Reliefs mit ihren Darstellungen des Lebens, der Friedens- und Kriegsthaten eines Fürsten der selbstverständliche Schmuck seines Grabmales. Nicht aufgeklärt ist bisher der Zusammenhang der Statuen mit den Reliefdarstellungen und dem Grabmale. Die Nereiden hat man so fassen wollen, als eilten sie vom Kampfe erschreckt über das Meer dahin. Es handelt sich aber in keiner der Kampfdarstellungen der Reliefs um einen Seekampf, der doch, wenn die Nereiden erregt sein sollten, jedenfalls dargestellt sein müfste. Auch wäre die Lostrennung der Nereiden von der Darstellung des Kampfes gar zu auffällig und unverständlich. Über Aufstellung, Deutung und Zusammenhang der kleinen Statuen mit dem Denkmal gibt es bisher keine stichhaltige Vermutung. [J]

Nereus, der Vater der Nereiden, der Meergreis γέρων ἅλιος bei Homer Σ 141, und so auf dem Bilde Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 122, blofs γέρων »der Alte« Hes. Th. 234 und in Gytheion Paus. III, 21, 8), erscheint meistens in ganz menschlicher Figur. Als ehrwürdigen Greis in weifsem Haar mit der Stirnbinde, den Dreizack führend und auf einem Seerosse reitend, finden wir ihn auf einem alten Bilde bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 8. Er ist hier als der Vorgänger Poseidons gedacht, dessen Stellvertretung er anscheinend in Gytheion noch in historischer Zeit übte, Paus. l. c. (Ebenso führt er noch den Dreizack bei Vergil Aen. II, 419.) Das Greisenhaar erklärt Phurnut. I, 23 aus dem weifsen Schaume des Meeres. Abbildungen, teilweise mit Namensinschrift, Elite céramogr. III, 2. 9 (Abschied von seinem Enkel Achilleus); Millingen, Uned. mon. I, 11, bei Herakles im Kampfe mit Kyknos. Weit seltener, doch nicht zweifelhaft ist seine Tritonengestalt: Musée Blacas pl. 20; Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 9; Mon. Inst. I, 37. 38, wo er einmal fischleibig, dann wieder in menschlicher Gestalt erscheint. Diese Fischgestalt aber ist orientalisch-semitischen Ursprungs, wie sich sowohl aus den Bildwerken, als aus den Spuren der Mythen ergibt, wobei die Benennungen Triton, Meergreis, Nereus und Proteus auf eins hinauslaufen (vgl. Furtwängler, Bronzefunde in Olympia S. 95 ff.; Milchhöfer, Anfänge d. Kunst S. 85 und Art. »Triton«). Der Fischleib nähert sich häufig in seiner Gestalt dem Schlangenleibe, auch auf Vasenbildern, die seinen Ringkampf mit Herakles darstellen, als dieser auf der Wanderung zu den Hesperiden am Eridanos von ihm den Weg erforschen will (Apollod. II, 5, 11, 4). Diese Sage ist eine ältere Parallele zu dem Abenteuer

* Die Abbildungen 1219—1226 siehe Taf. XXIV.

des Menelaos mit Proteus, dem ägyptischen Meerdämon, der ebenfalls durch einen Ringkampf gezwungen werden mufs, dem Helden zu weissagen. Dem Paris weissagt Nereus dagegen freiwillig in der Fiktion bei Horat. Carm. I, 15, noch dazu bei Meeresstille, gegen alle altgriechische Anschauung, die in ihm die Schrecknisse der Flut verkörpert hat, welche der Mensch nur in heifsem Kampf besteht. Wie alle Meerdämonen, kann aber auch Nereus sich verwandeln; daher unser Bild einer archaischen Hydria



1227 Herakles und Nereus im Ringkampfe.

nach Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 112 (Abb. 1227) in der Komposition an Peleus und Thetis (s. den Art.) erinnert. Der Meergott hat das greise Haar mit einem Stirnband geschmückt und steht im langen Gewande da, von Herakles' nervigen Armen zusammengeprefst und vor Angst die Hände erhebend. Seine Töchter zu beiden Seiten versuchen mit Zaubermitteln ihm zu Hilfe zu kommen: links springt ein Löwe, rechts ein Panther hervor, um Herakles zu schrecken. Der Schauplatz am Ufer des Meeres (wie bei Proteus in der Odyssee δ 451) ist nicht blofs durch springende Delphine, sondern auch durch eine eigentümliche Perspektive des Wassers angedeutet, während zugleich im Vordergrunde Bäume ihre Aste ausbreiten. — Ein andres Bild (ebdas. 113) stellt den Kampf beider ohne Andeutung von Verwandlungen, aber sehr heftig entbrannt vor; ohne die Beischrift würde man jedoch auf einen andern als Nereus raten. — Auf einer jüngeren Vasenzeichnung attischen Ursprungs (Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. 32, 4b) ist Nereus' Bezwingung durch den jugendlichen Herakles, der den aufrecht Stehenden mit der Keule bedroht, der Verfolgung der Thetis durch Peleus gegenübergestellt. Vgl. über die Gestalt Overbeck, Kunstmyth. III, 403 Anm. 35. [Bm]

Nerva (M. Cocceius), geboren zu Narnia in Umbrien, aus senatorischem Geschlecht, beim Sturz Domitians bereits 64 Jahre alt, zum Kaiser ausgerufen September 96, stirbt am 27. Januar 98. Bronzemünze aus dem Jahre (850) 97. Die Kehrseite mit der Palme, dem Symbol Palästinas und der Umschrift



1228 (Zu Seite 1218.)

fisci Judaici calumnia sublata bezieht sich auf die von Nerva eingeführten Erleichter ngen bei der Einziehung der den Juden auferlegten Abgabe des früher für den Tempel in Jerusalem, nun für den Jupiter

Capitolinus bestimmten halben Schekels, dessen Einziehung Domitian noch mit großer Strenge betrieben hatte (Abb. 1228, nach Cohen I, 476 pl. XIX n. 86). Kopf der im Vatican befindlichen Marmorstatue nach Mongez pl. 36 n. 2 (Abb. 1229). [W.]



1229 Nerva, römischer Kaiser.

Nike. Homer kennt Nike, d. h. die Göttin des Sieges, noch nicht; erst Hesiod (Th. 385 ff.) erwähnt sie als Tochter des Giganten Pallas, mit Kratos und Bia (Gewalt und Kraft) verschwistert. Nach sehr schöner Dichtung wird dort Nike von ihrer Mutter, der düsteren Styx, dem Zeus zugeführt, als er den Titanenkampf beginnen will; sie ist das Vorzeichen und die Verheifsung seines Sieges. Auch in der parallelen Dichtung der Gigantenschlacht erscheint sie bei der Siegesfeier. Die Entwickelung eines so abstrakten Begriffes aber zur lebendigen Gestalt kann nicht der ältesten Zeit angehören. Ursprünglich ist der Sieg eine Gabe aller obersten Gottheiten; so namentlich in Athen der Athene, welcher nach glaublicher Vermutung in dieser Eigenschaft ein besonderer Tempel von Kimon nach dem Siege über die Perser am Flusse Eurymedon errichtet wurde. Über diesen Tempel s. unten S. 1021 ff.; den Zusammenhang des Baues mit jener Schlacht hat Benndorf (über das Kultusbild der Athena Nike, Festschrift für das archäol. Institut zu Rom, Wien 1879) nachgewiesen. Das Tempelbild der Athena trug in einer Hand den Helm, zum Zeichen des Friedens, in der andern den Granatapfel, welcher das ständige Attribut der Athena im Dienste von Side (nahe am Eurymedon) war (vgl. auch Curtius, Arch. Ztg. 1879 S. 97); wahrscheinlich schuf das Bild Kalamis, der später auch eine Kopie seines Werkes für die Mantineer in Olympia aufstellte (Paus. V, 26, 5). Das athenische Volk vergafs nun später die Veranlassung und fafste das altertümliche Bild gegenüber den glänzenden Schöpfungen des Phidias als eine »ungeflügelte« Nike (ἄπτερος).

Die Rolle der Siegesgöttin ist aber im Leben der Griechen eine weit umfassendere, als wir bei diesem Namen uns gewöhnlich vorstellen; sie ist keineswegs auf den Sieg im Kriege und über Feinde beschränkt. So wie schon bei Hesiod zwei Göttinnen des Streites (Eris) auftreten, die eine des bösen Haders, die andre des edlen und friedlichen Wetteifers unter Genossen (Opp. 11 ff.), so ist auch die Siegesgöttin bei allen den zahlreichen Wettkämpfen der Griechen, den musischen wie gymnastischen, beteiligt. Es scheint, dafs in Olympia allein Nike in dieser Beziehung einen selbständigen Tempelkult hatte; sicher erscheint überhaupt ihr Bild zuerst auf dortigen Münzen. Nike ist aber fernerhin für die Menschen die Bringerin jedes Erfolges im Leben, sie ist Helferin bei jeder anstrengenden That, bei jedem Geschäfte, welches durch die Hilfe der Götter gefördert und glücklich vollbracht ist. Daher hat sie auch ganz besonders bei Dankopfern und festlichen Verherrlichungen der Götter ihre Stelle, wo Nike selbst teilzunehmen pflegt und so häufig in späterer Zeit »als eine Art von helfendem Opfergenius« den dargebrachten Stier mit eigner Hand schlachtet; gewifs eine geist- und lebensvolle Symbolik, welche zu nicht minder feinen Kunstdarstellungen mannigfachsten Anlafs darbot.

Das Hauptkennzeichen der Nike in der Kunst ist ihre Beflügelung. Merkwürdigerweise wird diese Beflügelung in einer bestimmten Nachricht erst eine Neuerung zweier namhafter Künstler der 50. Olympiade genannt (schol. Arist. Av. 575); doch wird die Zuverlässigkeit dieser Angabe schon deswegen jetzt stark bezweifelt, weil sich kein sicheres Beispiel des Gegenteils in der Fülle der erhaltenen Denkmäler nachweisen läfst. Die volkstümliche Benennung des eben erwähnten Bildes der Athena als »ungeflügelte Nike« scheint den Anlafs zu jenem Irrtume gegeben zu haben.

Die Motive der Darstellungsform sind im übrigen höchst mannigfaltig; Nike gehört zunächst den Göttern, vor allem dem Zeus an; daher sie auf seinem Prachtbilde im Olympia dargestellt war auf seiner Hand schwebend; ferner waren »vier Niken in der Haltung von Chortänzerinnen an jedem Fufse des Thrones, zwei andre an dem unteren Teile jedes Fufses«. Ebenso trug die Athene im Parthenon auf der ausgestreckten Hand eine Nike von 4 Ellen Höhe; desgleichen Demeter in Enna nach Cic. Verr. IV, 49, 110. Die Nemesis in Rhamnus trug eine Krone auf dem Haupte, mit Hirschen und kleinen Bildern der Nike verziert. Die gleich der Götterbotin Iris an die Sterblichen abgesandte Nike aber steht ent-

weder ruhig da, oder sie schreitet auf den Sieger zu, oder sie schwebt vom Himmel herab. Sie trägt den Kranz oder reicht ihn dar, und sie führt dabei die Palme als ihr eigenes Symbol. Unter den klassischen Darstellungen steht heutzutage voran die Nike des Paionios aus Mende, welche in Olympia ausgegraben worden ist; siehe die Abbildung unter »Olympia«: hier schwebt die Göttin mit flatterndem Gewande herab, den Sieger zu krönen. Auf Münzen von Syrakus und andern sicilischen Städten, welche olympische Festsiege davon getragen hatten, schwebt sie den Kranz haltend über dem Viergespann (s. oben Abb. 1130—1148), oder sie führt die Zügel des Wagens an Stelle des Siegers selber. Wie in einer Prozession zur Siegesfeier schreitend sehen wir eine Reihe von Niken an der Balustrade ihres Tempels (s. unten Abb. 1241—43). Auf den ältesten in grofser Masse erhaltenen Kunstdenkmälern, den Vasenbildern mit schwarzen Figuren, findet sich Nike niemals; desto häufiger dagegen auf den rotfigurigen. Hier führt sie ziemlich oft den Heroldstab der Iris (Welcker, Alte Denkm. III, 57); daneben reicht sie den Siegern die Binde oder den Kranz oder die Trankspende, aus der Kanne in die Schale sie eingiefsend. Analog diesem Gedanken erscheint sie als Mundschenkin der Götter, die ja stets siegreich sind: so kredenzt sie namentlich dem Zeus, dem Apollon, dem Herakles; auch folgt sie ihnen als Begleiterin. Reiche Sammlungen bei Knapp, Nike in der Vasenmalerei, Tübingen 1876, und Kieseritzky, Nike in der Vasenmalerei, Dorpat 1876. Eine Trankspende für Apollon eingiefsend zeigt sie das archaistische Relief oben S. 97 Abb. 103. Eine höchst beliebte Darstellung ist aber die Vollziehung des Stieropfers, welches der Sieger darbringt, durch Nike selber. Die stieropfernde Nike (βουθυτοῦσα) erscheint wohl zuerst am Niketempel, dann auf Vasenbildern (Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 81) in den Momenten der Bekränzung und Hinführung des Tieres, dann besonders oft auf Thonplatten in dekorativer und typischer Form, die später bei dem sog. Mithrasopfer kopiert wurde (s. oben S. 925 Abb. 996), deren Original aber aus bester griechischer Zeit stammen mufs (Overbeck, Gesch. d. Plastik II^3, 343 Anm. 7). Wir geben eine solche Thonplatte als Leiste auf S. 241: die Göttin setzt das Knie auf den willig niedergesunkenen Stier und steht im Begriff, ihm das Opfermesser in den Hals neben dem Schulterblatt zu stofsen. Die schönsten Exemplare dieses unzähligemal wiederholten Motivs bieten zwei Marmorgruppen im britischen Museum, Anc. marbles X, 25. 26 = Clarac pl. 637. 638. — Bei Siegen im Kriege ist in älterer Zeit Nike um das Siegesdenkmal beschäftigt, welches nach griechischer Sitte auf dem Schlachtfelde selbst, da wo die Feinde die Flucht ergriffen hatten, errichtet wurde. Die Trophäe (τρόπαιον), welche aus den an einen Baum oder Pfahl genagelten und aufgehängten erbeuteten Feindeswaffen besteht, wird von ihr aufgerichtet oder geschmückt. So an der Balustrade des athenischen Tempels, dann auch sonst auf der Akropolis (s. Friederichs Bausteine N. 570) und namentlich auf Münzbildern Alexanders d. Gr. und seiner Nachfolger. Eine prahlerische, aber höchst schwungvolle Erfindung zur Feier eines Seesieges ist in dem Marmorbilde der Nike auf Samothrake erhalten, worüber weiter unten (S. 1021) besonders gehandelt werden wird.



1230 Die Nike von Brescia. (Zu Seite 1020.)

In der Zeit der griechischen Kunstblüte schon wird Nike immer lieblich und ganz jugendlich gebildet; seit Alexander aber nähert sie sich in Kopfbildung und Gesichtsausdruck unverkennbar der Aphrodite an. Und während sie früher zwar leicht und knapp, aber doch ganz bekleidet erscheint, wird seit Alexanders Zeit ihr Oberkörper mehr oder weniger entblöfst. Gewöhnlich läfst der Chiton die eine Brust frei; doch finden sich auch Darstellungen, bei denen das Gewand erst über den Hüften beginnt (Samml. Saburoff Taf. 134) und ferner ganz nackte Figuren.

Ein anderes sehr beliebtes Motiv in der Römerzeit ist Nike, welche einen Schild vor sich hält, um das Gedächtnis des Sieges mit einem Griffel darauf

einzugraben und ihn als Trophäe aufzuhangen. Unter den grofsen Darstellungen dieser Art ist besonders die Nike von Brescia berühmt (Abb. 1230, nach Clarac pl. 634 C, 1445 C), aus Bronze, in den Trümmern der

1231 Victoria herabschwebend. (Zu Seite 1021.)

von Trajan geweihten Basilika gefunden. Die Komposition ist wesentlich dieselbe wie bei der melischen Aphrodite, namentlich in der Körperhaltung und dem Aufsetzen des linken Fufses auf eine kleine Erhöhung (vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 171). In der jetzigen Restauration setzt sie den mit der Linken gehaltenen Schild (welcher fehlt) auf den Schenkel, um den Namen eines Siegers aufzuschreiben, eine sehr verstandesmäfsige und dem Römersinne entsprechende Auffassung, die sich auf der Trajanssäule fast genau so wiederholt. Dafs aber gerade in Rom das Bild der Siegesgöttin eine grofse Rolle spielen mufste, bedarf keines Beweises. Sie sollte schon in ältester Zeit auf dem Palatin verehrt worden sein, als Carmenta, und ein Tempel der sabinischen Vacuna wurde späterhin der Victoria neu errichtet (s. Preller, Röm. Myth. I³, 408; II, 244 ff.). Auf dem Capitol weihte man der Victoria ein Heiligtum im Samniterkriege, um welches sich die nach griechischem Vorbilde aufgestellten Victorien alsbald reiheten, unter ihnen hervorragend die goldene 220 Pfund schwere, welche König Hieron von Syrakus kurz vor der Schlacht bei Cannä zur Bezeugung seiner Freundschaft schickte (Liv. 22, 37). König Bocchus weihete dem Sulla zu Ehren trophäentragende Victorien aufs Capitol (Plut. Mar. 32; Sull. 6). Ein Gemälde des Nikomachos (aus Alexanders Zeit) stellte Nike dar, welche auf einem Viergespann zum Himmel emporschwebt (Plin. 35, 108). Cato der Ältere stiftete eine Kapelle der Victoria Virgo (Liv. 35, 9), der auch Spiele mehrmals in den letzten Zeiten der Republik gefeiert wurden. »Endlich überstrahlte den Ruhm von allen die von Augustus in die Curia Julia geweihte Victoria. Das Bild stammte aus Tarent, vermutlich eine vergoldete Bronzestatue von solcher Bildung, wie sie oft auf den Münzen Augustus' erscheint, auf der Weltkugel schwebend. Augustus weihte und verehrte sie zum Andenken an den entscheidenden Sieg bei Actium; noch bei seinem Leichenzuge ging sie ihm voran, durch das Triumphalthor hindurch zur langen Ruhe im Märzfelde und zur göttlichen Verklärung im Himmel. Sie blieb dem Senate in der Curia als dessen Schutzgöttin, als Denkmal der von Augustus begründeten und auf dem alten Götterglauben beruhenden Ordnung der Dinge, daher sich gegen den Ausgang des Heidentums zwischen der altrömischen und der christlichen

Partei ein heftiger Kampf um dieses Bild entspann« (Preller).

Eine edel einfache Darstellung aus römischer Zeit, welche als typisch gelten kann, besitzen wir in dem fast ganz frei heraustretenden Hochrelief einer grofsen Terrakottaplatte im Münchener Antiquarium, hier nach Lützow, Münchener Antiken Taf. 13 (Abb. 1231), der sie beschreibt: »Wir sehen ein Weib von jungfräulich kräftigem Körperbau (Victoria virgo Liv. XXXV, 9) gerade auf uns zuschweben. In dem Faltenwurf ihres langen Gewandes, welches nach Art des dorischen Chiton die eine Seite offen läfst, und dessen Überschlag, um die Hüften gegürtet und auf der rechten Schulter mittels einer Spange zusammengesteckt, sich in mondsichelförmigem Bausch hinter dem Rücken wölbt, glaubt man die stürmische Eile noch zu spüren, in welcher die mächtig beschwingte Göttin herbeigeflogen ist. Ihre Bewegung dauert noch fort; das rechte Bein ist unter den Falten versteckt, offenbar um das Vorschreiten des anderen um so deutlicher zu machen. Dagegen haben sich die Flügel bereits gesenkt; im nächsten Augenblicke wird die Ruhe eintreten; die Göttin schreitet soeben zum Vollzuge der Handlung, um deretwillen sie erschienen ist. Das Haupt in stolzem Selbstgefühl emporgerichtet, hält sie dem Sieger den erhobenen Kranz entgegen, während die Palme, das Symbol des Sieges, in der Rechten ruht.« Der Herausgeber macht noch aufmerksam auf den besonderen Schmuck des schöngeordneten Haares, die Stephane, welche bei den Griechen nur höheren Gottheiten zukommt, und ferner auf die Beschuhung. Während die griechische Nike barfufs oder mit einfachen Sandalen geht, hat diese römische Victoria als eine spezifisch militärische Göttin nach dem Vorbilde der soldatischen Tracht sandalenartige vorn offene, aber Ferse und Knöchel bedeckende, oben mit einem Wulst abschliefsende Halbstiefeln.

Die mannigfach variierte Figur der Siegesgöttin auf römischen Denkmälern, namentlich Triumphbögen und Kaisermünzen zur Verherrlichung einzelner Siege ist an sich verständlich; Beispiele gibt Millin, G. M. 160—166 (vgl. oben Abb. 441. 444. 445). Dieselbe Fülle in Wandmalereien ersieht man aus Helbig, Camp. Wandgem. N. 902—925. Wie Nike am westlichen Giebelfelde des Parthenon Athenens Gespann lenkt, so fährt sie in Pompeji selbst auf dem Wagen in einem schönen Gemälde (Ternite II, 19) oder schwebt auf die Erdkugel herab (Bronze, abgeb. Wieseler, Denkm. II, 924; vgl. Friederichs, Bausteine I N. 863). Mit Recht sagt Welcker von dem fruchtbaren Gebrauche der Victorien in der Bildersprache der Kunst: »Einfachheit und Klarheit der allegorischen Bedeutung, verbunden mit der gefälligsten Gestalt und Stellung, zeichnet diese mannigfaltigen, in ihren Beziehungen so vielfach wechselnden Kompositionen der Siegesgöttin vor manchen andern, selbst den griechischen Personifikationen verwandter Art aus.« [Bm]

Neben der Nike des Paionios zu Olympia, von der im Art. »Olympia« des Näheren gehandelt werden wird, ist die berühmteste der uns erhaltenen Statuen der Göttin die auf Samothrake entdeckte und nach Paris verbrachte. Aufser dem Kolossaltorso aus parischem Marmor, den Abb. 1232, nach Conze etc., Samothrake II Taf. 64 zeigt, besitzen wir eine Reihe anderer kleinerer Fragmente und die Basis, welche die Form eines Schiffsvorderteiles hat. Auf dieser Grundlage und mit Hilfe von Silbermünzen des Demetrios Poliorketes (abgeb. unter Art. »Münzkunde« Abb. 1098) war man im stande, das ganze Denkmal zu rekonstruieren. Abb. 1233 zeigt (nach Conze a. a. O. Holzschnitt 25 b) die von Zumbusch wiederhergestellte Figur der Nike. Wir sehen die Göttin mit ausgebreiteten Flügeln auf dem Schiffe dahineilen. Der Wind, die Bewegung des Schiffes und die Eile der Siegesverkünderin pressen das Gewand fest an den Körper und blähen den nachflatternden Zipfel des bis zur Hüfte herabgesunkenen Mantels wie ein Segel. Die Gestalt führt mit der Rechten eine Posaune zum Mund, während die Linke eine Stange mit einem Querholz, das Gestell eines Tropaion, hält. Die Siegesgöttin selber verkündet in eiliger, aber mächtig wirkender Hast den Sieg. Die ganze Bewegung, der Faltenwurf, die Gewandbehandlung haben etwas aufserordentlich Packendes, ja Blendendes und streifen beinahe an das Malerische. Die Kunst eines Skopas scheint hier gewissermafsen noch übertroffen. Denkt man sich das Denkmal in seine ursprüngliche landschaftliche Umgebung zurück (Conze a. a. O. Taf. 86), so ist der Eindruck ein geradezu überraschender. »Es ist der nämliche Geschmack, der uns aus so vielen antiken Vedutenbildern entgegentritt, wenn sie eine pikante Verwendung monumentaler Skulpturen in freier Natur, an den Küstensäumen oder in reichbelebten, hochumbauten Hafenbassins, im Gebüsch heiliger Thäler oder auf einsamen Bergeshöhen mit Vorliebe zur Anschauung bringen, es ist dieselbe Freude am Aufserordentlichen, Sensationellen, welche die höchsten Leistungen der rhodischen Kunst belebt« (Benndorf bei Conze a. a. O. S. 69). Stilistisch gehört unsre Statue sicher in die hellenistische Zeit, was auch eine äufsere Bestätigung findet durch die oben angeführte Münze. Nach allgemeiner Annahme bezieht sich die Darstellung der Münze auf den im Jahre 306 v. Chr. von Demetrios Poliorketes bei Kypros über die ägyptische Flotte errungenen Sieg. Da die Münze genau unser Denkmal wiedergibt, ist der Schlufs erlaubt, unser Monument für das jenes Sieges wegen errichtete zu halten. [J]

Niketempel. Am Aufgange der Burg zu Athen springt rechts vor dem Südflügel der Propyläen eine



1232 Siegesgöttin, von Samothrake. (Zu Seite 1021.)

hohe mit Poros umkleidete Bastion (πύργος) vor, deren Plattform ein kleines Tempelchen (die Ansicht der Ostfront gibt Abb. 1234 auf S. 1025) trägt. Vgl. den Plan des Burgaufganges unter Art. »Propyläen« und den Aufrifs des Südflügels der Propyläen und des Pyrgos mit dem Tempel unter demselben Artikel. Die mit Marmorpflaster belegte Plattform des Pyrgos war zugänglich vom Südflügel der Propyläen und liegen zwei vom Boden bis zum Epistyl reichende, früher vergitterte Fenster. Die Säulen sind wenig schlank und stark verjüngt, die Kapitäle hoch, ebenso das Gebälk. Die kräftigeren, von sonstigen ionischen Bauten abweichenden Proportionen des Tempels waren offenbar bedingt durch seine Kleinheit und seine hohe Lage. Der Bau des Tempels wurde geplant und ausgeführt während der Erbauung der



1233 Dieselbe restauriert. (Zu Seite 1021.)

vom Hauptwege, der zu letzteren führte, über eine kleine in den Pyrgos eingeschnittene Treppe. Der aus pentelischem Marmor hergestellte Tempel wurde samt seinem Skulpturenfriese 1687 von den Türken zum Bau einer Batterie verwendet, 1835 aber von Ross, Schaubert und Hansen wieder hervorgezogen und aufgebaut. Der Tempel, von dem Abb. 246 (oben unter Art. »Baukunst«) den Grundrifs, Abb. 279 den Durchschnitt durch die vordere Hälfte, Abb. 280 die Unteransicht der Decke zeigt, ist ein viersäuliger ionischer Amphiprostylos. Neben dem Eingange Propyläen, also vor 432 v. Chr., in welchem Jahre letztere vollendet wurden. Es ergibt sich dies daraus, dafs die Bebauung des Pyrgos mit einem Tempel nicht im Bauplane der Propyläen lag, dafs man, um für den Tempel und den Opferplatz mit dem Altare Raum zu schaffen, den Bau hart an den Westrand und in die Nordwestecke des Pyrgos rücken mufste, ferner auch den Südflügel der Propyläen kürzen (darüber vgl. Art. »Propyläen«). Auch richtet sich der Pyrgos in seiner nördlichen Erhebung nach dem Unterbau der Propyläen, so dafs ersterer später als

der letztere errichtet worden ist. Dafs der Pyrgos in anderer Gestalt schon früher Befestigungszwecken diente, ist sicher, unsicher aber, ob schon früher sich hier eine Kultstätte befand.

Unser Tempel war der Athena Nike, der Athena in ihrer Eigenschaft als Siegesgöttin, geweiht. Der Volksmund aber bezeichnete ihn als den der Nike Apteros, der ungeflügelten Nike. Die Statue der Göttin trug in der Linken einen Helm, in der Rechten eine Granatfrucht. Hierin nun erblickte das Volk statt Athena eine ungeflügelte Nike, ungeflügelt dargestellt, damit sie den Athenern nicht entfliehen könne (Paus. III, 15, 7).

1235 Vom Friesrelief des Niketempels.

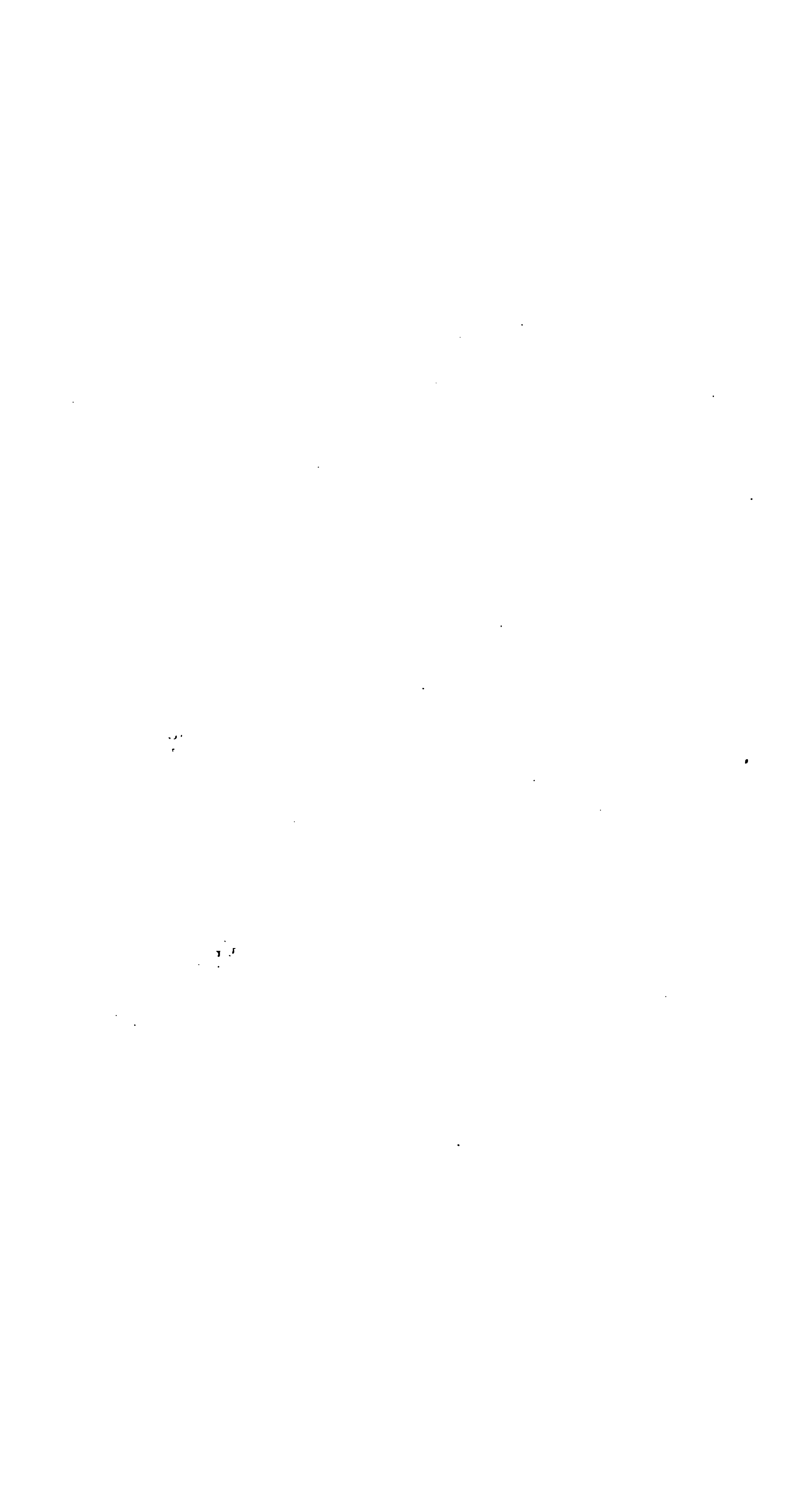


1236

Der Fries des Tempels (die Giebel waren ohne Schmuck) befindet sich in seinen Resten teils in Athen, teils in London. Auf der Ostseite (Abb. 1235 u. 1236, nach Ross, Akropolis I Taf. 11) ist eine Götterversammlung dargestellt. Die Mitte derselben (rechts fehlt eine Platte) nimmt Athena rechts unten mit Schild und Ägis ein. Der rechts von ihr links oben thronende Gott ist Zeus. Unter den übrigen Gestalten können wir nur den ganz links zwischen zwei Frauen stehenden Flügelknaben mit Sicherheit als Eros, die beiden Frauen mit Wahrscheinlichkeit als Aphrodite und Peitho bezeichnen. Die drei übrigen Seiten zeigen Kampfscenen (Proben Abb. 1237—1240*, nach Anc. marbles of brit. Museum IX pl. 7—10), und zwar sehen wir auf der Nord- und Südseite (Abb. 1237 u. 1238) Griechen mit Persern, auf der Westseite (Abb. 1239 u. 1240) Griechen gegen Griechen kämpfen. Es dürfte sich deshalb, wie vermutet worden ist, um die Schlacht bei Platää handeln, in der Griechen auf Seite der Perser standen. Künstlerisch steht unser Fries sehr hoch. Der Ostfries zeigt meist ruhige oder wenig bewegte Gestalten, welche aber kein langweiliges Nebeneinander bilden, sondern fein rhythmisch komponiert sind. Die übrigen Seiten bringen alle Gestalten in lebhafter Bewegung zur Darstellung. Der Gedanke des Künstlers ist in den einzelnen trefflich und lebendig komponierten Gruppen, wie in der Bewegung der einzelnen Gestalten, unterstützt von einer (so weit die Erhaltung ein Urteil zuläfst) tüchtigen Detaildurchbildung und technischen Ausführung, voll zum Ausdruck gebracht. Der eigentliche Friescharakter, d. h. die Wahrung eines fortlaufenden Zusammenhanges der einzelnen Gruppen, die Behandlung des Frieses auch in seinem bildlichen Schmuck als fortlaufendes Band, ist sehr gut getroffen.

Der Pyrgos war längs der westlichen Treppenwange, dem Nord-, West- und Südrande mit einer Marmorbalustrade versehen, um das Herabstürzen von Personen zu verhüten. Dieselbe war auf ihrer Aufsenseite mit Reliefs geziert. Abb. 1241 auf Taf. XXV und Abb. 1242 u. 1243 auf S. 1027 geben einige Proben des Reliefschmuckes dieser Balustrade nach Kekulé, Reliefs der Balustrade der Athena Nike Taf. I u. IV. Wir sehen geflügelte, langbekleidete Nikegestalten in Gegenwart der mehrfach, einmal auf einem Schiffsvorderteil, dargestellten Athene Kultushandlungen verrichten. In Abb. 1241 sehen wir eine Kuh von zwei Niken

* Die Abbildungen 1237—1241 siehe Taf. XXV.





1237 (Zu Seite 1024.) Kämpfe zwi



1239 Griechenschlacht. (Zu Seite 1024.)



1240 Griechenschlacht. (Zu Seite 1024.)

DRUCK VON B. BLÜTHGEN IN MÜNCHEN



nd Persern. 1238 (Zu Seite 1024.)



1241 Opferkuh von Siegesgöttinnen geführt. (Zu Seite 1024.)





1234 Ostfront des Niketempels auf der Burg von Athen. (Zu Seite 1023.)



zum Opfer geführt, in Abb. 1242 eine Nike ein Tropaion errichtend, in Abb. 1243 eine Nike, mehr genrehaft gefafst, an der Sandale nestelnd. Es handelt sich also um die Darstellung von Siegesfeiern mit Opfern und Errichtung von Tropaia. Um welche Schlachten etwa es sich handelt oder ob es sich überhaupt um bestimmte Schlachten handelt, ist nicht auszumachen. Nur darauf sei hingewiesen, dafs eines der Tropaia ein persisches ist (abgeb. Kekulé a. a. O. S. 12 obere Reihe Fig. 2), und dafs einmal ein Seesieg gefeiert wird, da Athena auf dem Schiffe sitzt. Ihrem Stile nach sind die Reliefs jünger als. die des Frieses. Bewegung, Körper- und Gewandbehandlung entbehren der »stillen Einfalt und edlen Gröfse« der Kunst des 5. Jahrhunderts. Überall tritt uns ein bewufstes Streben nach bestechender Wirkung und reizender, hie und da fast an das Sinnliche streifender (Sandalenbinderin) Anmut in Bewegung und Körper, nach reicher Zierlichkeit im Gewande entgegen. Wir müssen deshalb die Reliefs etwa in den Anfang des 4. Jahrhunderts setzen und annehmen, dafs unsre Balustrade eine frühere mit dem Tempel gleichzeitige, vielleicht ganz schmucklose ersetzte. [J]



1242 Siegesgöttinnen. 1243

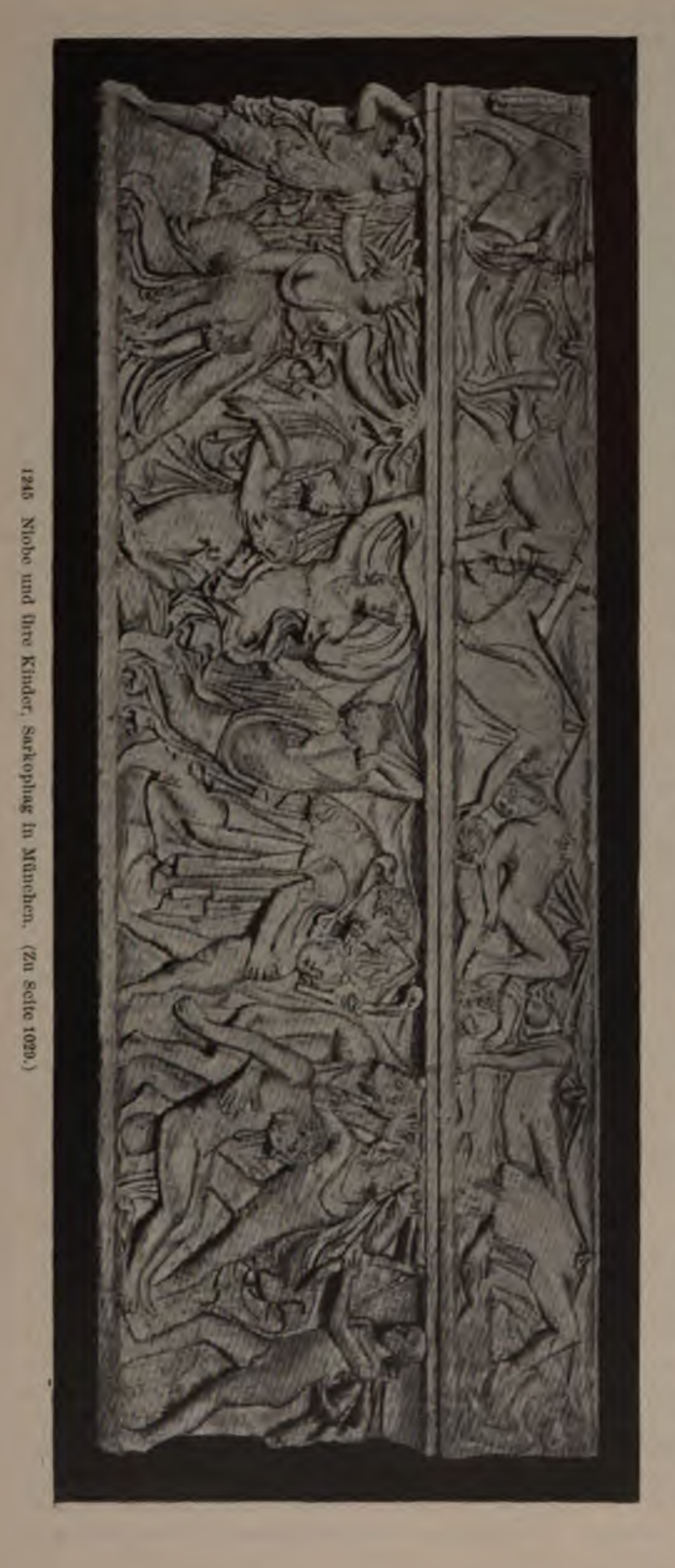
Nil. Zu den schönsten und zugleich eigenartigsten Darstellungen von Flufsgöttern, welche wir aus dem Altertum besitzen, gehört die jetzt im Vatican befindliche Statue des Nil (Abb. 1244, nach Photographie). Sie wurde gefunden in der Nähe der Kirche S. Maria sopra Minerva, wo nach weiteren Funden zu urteilen ein Isistempel stand. Ruhig und majestätisch ist der riesig, aber weich gebildete bärtige Gott auf der unbewegten Wasserfläche dahingestreckt. Mit dem linken Arm, der ein Füllhorn trägt, lehnt er gegen eine Sphinx, während die rechte Hand ein Bündel Ähren hält. Sechszehn Kinder, die Personifikationen der Ellen, welche die höchste Steigung des Nil bezeichnen, umspielen ihn. Zu seinen Füfsen spielen einige mit einem Krokodil, bei seinem linken Knie andere mit einem Ichneumon; andere wieder klettern an seinem rechten Bein und Arm in die Höhe, andere am Füllhorn. Oben im Füllhorn sitzt siegesbewufst das letzte sechszehnte Ellchen. An den Kindern ist viel ergänzt, doch dürfte der Restaurator Caspar Sibilla mit seinem anmutigen Humor im allgemeinen das Richtige getroffen haben. Am Ende des Füllhorns quillt unter dem Gewande, nicht etwa aus einer



1244 Statue des Nil im Vatican. (Zu Seite 1027.)

Urne, wie sonst bei Flufsgöttern, das Wasser hervor. Jedenfalls wollte hierdurch der Künstler die unergründeten Quellen des Flusses bezeichnen. Die hohe Basis zeigt auf der Vorderseite die einfache Darstellung von Wellen, auf den drei anderen aber Reliefs, welche das Leben auf und an dem Nil veranschaulichen: Kampf von Krokodilen und Nilpferden, Pygmaien auf der Krokodilsjagd, am Ufer weidende Kühe. Die Arbeit der Statue ist römisch, die Erfindung gehört aber sicher der hellenistischen Zeit an. [J]

Niobe. Die Sage von Niobe, welche infolge ihrer Überhebung über Leto durch die Geschosse des Apollon und der Artemis alle ihre Kinder am selben Tage verlor, wird schon bei Homer (Ω 602 ff.) als bekanntes Ereignis erwähnt. Einige später zugesetzte Verse melden auch schon, dafs die unglückliche Mutter zu Stein ward und nun am hohen Berge Sipylos sitze und ewig trauere; ein lokaler Mythus, der seine bildliche Verkörperung in einem rohen in den Felsen gehauenen Kolossalrelief erhielt, welches von späteren Schriftstellern als Augenzeugen erwähnt wird und heutzutage noch vorhanden ist (vgl. Paus. I, 21, 5; Quint. Smyrn. I, 291 ff.). Genau wie hier angegeben wird, stellen sich die ganz verwitterten Umrisse der sitzenden Frauenfigur von dreifacher Lebensgröfse in einer rechteckigen Nische an schwer zugänglicher senkrechter Felsenwand nur in gewisser Entfernung (vom Wege aus) als Werk der Kunst dar, wobei das aus dem gespaltenen Schiefergestein herabrieselnde Wasser die Illusion vom ewigen Thränenvergufs verstärkt, wie ich aus eigener Anschauung bezeugen kann; vgl. Stark, Niobe (Leipzig 1863) S. 98 ff. mit Abbildung Taf. I. Seit Homer aber sind die griechischen Dichter aller Zeiten voll von dem tragischen Geschick der Mutter, die alle ihre blühenden Kinder verlor, deren Zahl stark variiert, mehrenteils jedoch auf sechs oder sieben jedes Geschlechts angegeben wird. — Von Kunstdarstellungen wird zuerst ein Relief am Throne des Zeus in Olympia erwähnt: Apollon und Artemis töten die Kinder der Niobe. Alles andre aber, was etwa da war, wurde in Schatten gestellt durch die berühmte Marmorgruppe, über deren Urheber man im Altertum schwankte und von welcher im Art. »Skopas« gehandelt wird. Dafs es indessen neben dieser ausgedehnten Gruppe, von welcher uns ein günstiges Geschick den gröfsten Teil in Nachbildungen bewahrt hat, von dem populären und dankbaren Stoffe noch andre Verkörperungen gab, bezeugen aufser einzelnen Dichterstellen (s. Stark a. a. O. S. 146 ff.) mehrere Denkmäler von allerdings untergeordneter Gattung und Ausführung, welche insbesondere bei Schmückung der Gräber Verwendung fanden. Denn nach der Sentenz eines athenischen Komödiendichters pflegten sich die Eltern eines verstorbenen Kindes mit dem Schicksale der Niobe zu trösten (Athen. VI, 223: τέθνηκέ τῳ παῖς, ἡ Νιόβη κεκούφικε). Auf einem grofsen Krater aus Ruvo (Stark Taf. II) findet man unter einer Reihe zuschauender Götter Apollon auf dem Viergespann und Artemis mit zwei Hirschen die Niobiden (fünf Söhne und drei Töchter, dazu die Mutter) mit ihren Pfeilen erlegend, wobei mehrere Motive der mediceischen Gruppe entlehnt sind, jedoch die Geschlossenheit und jegliche Symmetrie in der Komposition vermifst wird. Zwei andre Vasenbilder mit abgekürzter Darstellung und ohne Verdienst Mon. Inst. XI, 40; Sächs. Ber. 1875 Taf. III. Ebendaselbst 1877 S. 70 ff. u. 1884 S. 159 ff. über einige andre neue Denkmäler, besonders ein Wandgemälde landschaftlicher Art, wo auf dem Kithairon die sieben Söhne zu Pferde teils flüchtend, teils getroffen von den Pfeilen, teils sterbend dargestellt sind. An zwei gemalten pompejanischen Dreifüfsen sind sieben Söhne und sieben Töchter in verschiedenen Stellungen von Pfeilen getroffen hinsinkend als Zierrat verteilt (Mus. Borb. VI, 13. 14). Neben einigen schönen Reliefbruchstücken haben wir dann mehrere Sarkophage, von welchen wir die Vorderfläche des in der Münchener Glyptothek (N. 205) befindlichen in Abb. 1245 nach Photographie hier wiedergeben. Rechts und links schreiten in furchtbarer Schnelle Apollon und Artemis Pfeile entsendend auf die Palastgemächer zu, welche durch Vorhänge bezeichnet sind. In den Gruppen der Betroffenen macht sich ein schöner Parallelismus ohne Einförmigkeit bemerkbar. Auf der Seite der Artemis die Mutter mit fünf Töchtern, auf der des Apollon der Pädagog mit ebenso viel Söhnen. Die Mutter, zunächst der Artemis, blickt jäh aufspringend empor, als die jüngste Tochter, tödlich getroffen, ihr auf den Schofs gesunken ist. Dieser Gruppe entspricht von der Mitte ab rechts der alte Pädagog (mit Mantel, Schuhen, einem zottigen Felle, dem kennzeichnenden Krummstabe, καμπύλη), der sorglich den jüngsten in seine Arme flüchtenden Knaben aufnimmt. Dann neben der Mutter die bejahrte Amme, schwer bekleidet, sichtlich bemüht, die eben niedergesunkene, fast entblöfste Tochter zu stützen. Dem entsprechend rechts die schöne Figur des Jünglings, welcher den kraftlos niedersinkenden Bruder in seinen Armen auffängt. Neben beiden Gruppen dort eine flüchtende Schwester, die im eiligen Laufe das Gewand über ihrem Haupte flattern läfst; hier der Sohn, erschreckt vor Apollons drohender Erscheinung zurückweichend, indem er seine Jagdspeere hoch über dem Kopfe trägt. Die vierte Tochter, fast in die Mitte des Ganzen gerückt, bäumt sich im Krampfe des Schmerzes hoch auf; sie ist soeben vor Artemis fliehend in den Rücken getroffen. Von dem fünften Kinderpaar hat der gewissenhafte Künstler, durch den Raum beschränkt, nur die Köpfe gezeigt; sie liegen schon getötet am Boden hinter den rächenden Gottheiten und sind nur zwischen deren Füfsen sichtbar. Auf den (hier nicht



1245 Niobe und ihre Kinder, Sarkophag in München. (Zu Seite 1029.)

gegebenen) Seiten des Sarkophages sind links die beiden noch fehlenden Töchter, die eine auf einen Pfeiler gestützt mit ohnmächtig zurücksinkendem Haupte, die andre nach dem in der Seite sitzenden Todespfeile greifend, der nur hier sichtbar ist. Rechts in ganz gleicher Haltung ein Sohn neben seinem sprengenden Rosse, unter dessen Leibe der Bruder schon im Sterben liegt. — Die Vorderseite vom Deckel des Sarkophages zeigt zum Überflufs noch vor Teppichen fast künstlich übereinandergeschichtet die Leichen aller vierzehn Kinder, dazu in dem linken Seitengiebel die trauernde Niobe selbst tief verhüllt dasitzend; im rechten aber einen grofsen apollinischen Lorbeerkranz, die Ehre des Gottes bezeugend, der so schmerzlich verwundet hat. — Ähnlich ist der Sarkophag bei Millin, G. M. 141, 516. Zu den sonstigen in Starks Werke besprochenen Kunstdarstellungen sind hinzuzufügen die Reste von Thonreliefs einer vollständigen Gruppe, welche zur Bekleidung eines Holzsarges in der Krim dienten (abgeb. Compte-rendu 1863 pl. 3. 4), unter denen die besterhaltenen Stücke, wie die der Mutter mit der jüngsten Tochter, des Pädagogen mit einem Sohne und fliehender Töchter die Einwirkung der Florentiner Marmorstatuen, dagegen durch die Zugabe einer Amme und des Vaters der Niobiden (Amphion) eine gewisse Selbständigkeit des Bildners oder seiner Vorlage heraustreten lassen. Ganz frei ist die Darstellung des Marmorgemäldes Abb. 949 auf S. 876. — Bemerkenswert ist, dafs auch zu einem Vorspiele der Sage, welches wir nur flüchtig aus einem Verse der Sappho kennen, wonach nämlich Niobe mit Leto anfangs in einem Verhältnisse vertrauter Freundschaft stand (Λατὼ καὶ Νιόβα μάλα μὲν φίλαι ἦσαν ἑταῖραι Athen. 13, 571 D), sich eine Illustration in einer zarten Umrifszeichnung auf Marmor aus Herculaneum findet, abgeb. Millin, G. M. 138, 515: Zu der in trüber Stimmung dastehenden Leto kommt Niobe geschritten und ergreift ihre Hand, welche jene zögernd gibt; vor ihnen beiden an der Erde hockend spielt Letos Tochter Aglaia mit Niobes Hilaira Würfel, während ihre Schwester Phoibe vertraulich der Mutter naht. [Bm]

Nüsse s. Spiele.

Numa Pompilius, der besonders ehrwürdige und heilige Römerkönig, ist dargestellt auf Münzen der Calpurnier und der Marcier, welche ihren Stammbaum auf ihn zurückführten. Ein Denar des Cn. Calpurnius Piso, Proquaestor des Pompejus in Spanien 49 v. Chr. zeigt Numa mit langem, schlichtem Bart, über dem Hinterhaupte ein breites Diadem, auf demselben NVMA; dahinter CN. PISO PROQ. Die Stirnbinde als königliches Abzeichen weist den Typus der Statue, welcher auch dieser Münze vermutungsweise zu grunde liegt, der Zeit nach Alexander d. Gr. zu (Abb. 1246, aus Cohen méd. cons. pl. X Calpurnia 25). Drei andre Darstellungen, welche sein Haupt mit dem des Ancus zusammen zeigen, s. oben S. 81 Abb. 85 b. c. d. [Bm]


1246

Nymphen. Dafs diese genau mit »Fräulein« zu übersetzenden Gottheiten zu den allerältesten überhaupt gehören, ist so selbstverständlich wie die Priorität der Nomaden vor den Ackerbauern. Jeder Hain und jede Wiese, jeder Bach und jeder Berg hat seine Nymphe, die von den Hirten und Jägern als die Gottheit des Ortes verehrt wird, nicht als eine abstrakte Personifikation, sondern als getrennt darin lebend, den Ort befruchtend und segnend. Vorzugsweise ist das feuchte Element der Sitz des weitverbreiteten Geschlechts; denn das fliefsende Wasser (mitunter auch grofse Teiche, daher νύμφαι ἕλειαι) ist im südlichen Lande Grundbedingung des vegetativen und animalischen Lebens. Bei Homer erscheinen daher die Nymphen sogar einmal bei der Götterversammlung (Σ 8); und die Odyssee kennt und schildert ihr idyllisches Wirken mehrfach mit Vorliebe (ι 154; ν 356; ρ 240); auch sind die Kirke und Kalypso nur weiter entwickelte Nymphengestalten. Wenn man gewöhnlich eine Dreiteilung in Berg-, Quell- und Baumnymphen macht (Oreaden, Najaden, Dryaden), so sind doch nach Welckers ausdrücklicher Bemerkung (Griech. Götterl. III, 53 ff.) die Oreaden auf den Bergen und die Dryaden in den Bäumen nur als besondere Arten hervorgegangen aus den Wassernymphen, den Najaden, welchen aufser diesen noch viele andre differenzierende Beinamen gegeben werden. Denn allein die Göttinnen des Wassers geniefsen uralte und regelmäfsige Verehrung an unzähligen Orten; sie allein auch erscheinen als charakterisierte Wesen auf Kunstwerken, während Berggottheiten stets männliche Personifikationen sind und Baumnymphen als solche nicht vorkommen.

Die gottesdienstliche Verehrung der Nymphen hat es schwerlich zu eigentlichen Tempeln und selbständigen Kultusbildern gebracht; man betete zu ihnen bei den Stätten, an welche sie gebunden waren, in den bewässerten Wiesengründen, in schattigen Hainen, in einsamen Bergthälern, auf felsigen Höhen und vorzugsweise in Höhlen und Grotten, welche von Anfang an als ihr Lieblingsaufenthalt gelten. Hier stellte man ihnen die üblichen Weihbildchen auf, jene noch jetzt zahlreich erhaltenen Votivreliefs, welche uns ihre Gestalt vergegenwärtigen. Dargestellt aber werden diese Wesen, entsprechend ihrem Charakter, als liebliche junge Mädchen von heiterem Ansehen und freundlicher, zutraulicher Art gegen ihre Verehrer, geneigt mit dem Menschengeschlechte Umgang zu pflegen. In älterer Zeit sind sie, wie alle weiblichen Gottheiten, völlig bekleidet; in der Zeit der höchsten Kunstentwickelung aber werden auch ihnen die Gewänder allmählich abgestreift, bis sie zuletzt fast ganz nackt dastehen. Wie unsre Elfen, tanzen sie gern, wobei sie natürlich stets in der Mehrzahl, meist zu dreien gesellt, erscheinen. Ein schöner Nymphenreigen auf dem meisterhaften Bilde einer athenischen Lekythos ist jüngst bekannt gemacht durch Furtwängler, Samml. Saburoff Taf. 55.

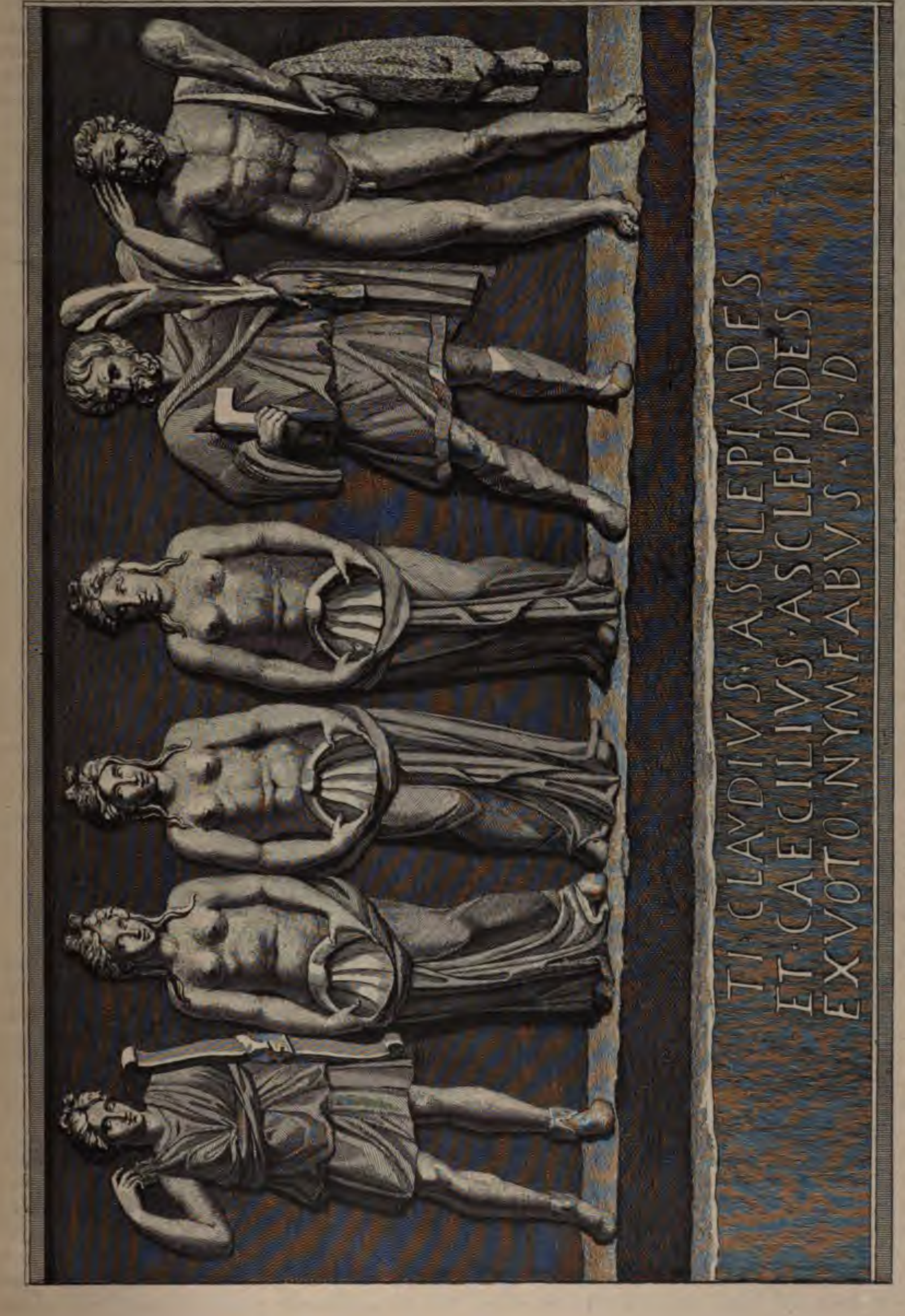
Von mehreren bedeutenden Künstlern werden Nymphenbildungen in Relief erwähnt, nur von Praxiteles anscheinend ein Rundwerk (s. Brunn, Künstlergesch. I, 339); aber nie sind die Nymphen allein, sondern fast regelmäfsig in der Gesellschaft des Pan oder der Satyrn, nicht selten auch des Hermes (vgl. Homer Ξ 435; Hymn. XIX, 19; Arist. Thesm. 977 ff.). Der letztere als Regengott ist ihr natürlicher Anführer und Geleiter (χορηγὸς Νυμφῶν Aristid.), der sie in die Felsengrotte führt, aus welcher kühle Gewässer zur Erquickung für Hirt und Herde zu entspringen pflegen; droben aber sitzt Pan, der Sonnengott, und bläst die Syrinx. Eine Anzahl solcher Votivreliefs ist besprochen von Michaelis Annal. Inst. 1863 p. 324. Wir geben davon eins in derbem Handwerksstile nach Annal. 1863 tav. L 3 (Abb. 1247), welches aus einer Grotte am Parnes auf dem Wege nach der Feste Phyle in Attika ins athenische Theseion gekommen ist (Länge 0,46 m). Die Fundgrotte wird als bekanntes Nymphenheiligtum (Νυμφαῖον Φυλασίων) von dem Komödiendichter Menander u. a. erwähnt. Der Führer der drei langbekleideten Mädchen, welche sich in der griechischen, uns ungewohnten Art an der Handwurzel gefafst halten (ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι Homer Σ 594 und Hymn. Apoll. Pyth. 18), kann, obwohl alle Attribute fehlen (der Heroldstab hat keinen Raum), nur Hermes sein, der mit den Nymphen engverbunden war (vgl. Arist. Thesm. 977; Anthol. Plan. VI, 344. 253; Palat. app. 177). Aufser den roh gearbeiteten Ziegenköpfen, welche die unter Pans Schutze stehende Herde repräsentieren, sehen wir unten ein bärtiges Haupt, auf das Hermes seine Hand legt; es ist das mehrfach wiederkehrende Haupt

des Acheloos, der namentlich in Athen als Wassergott im allgemeinen verehrt wurde. Ein Altar im Amphiaraïon bei Oropos war den Nymphen, dem Pan, dem Acheloos und dem Kephissos geweiht (Paus. 1, 34, 2). Dieselbe Zusammengehörigkeit mit diesen Gottheiten ergibt sich aus Vergleichung der Stellen, welche die liebliche Umgebung des Ilissos bei Athen schildern (Plat. Phaedr. 230 B. 262 D. 263 D. 279 B), woselbst sich ein ziemlich ähnliches Votivrelief (abgeb. Millin, G. M. 81, 327) gefunden hat.

Auch am Südabhange der athenischen Burg wurden drei Nymphen verehrt zusammen mit dem engverbundenen Pan (s. oben S. 196). Eins der ausgezeichnetsten und ältesten von vielen Votivreliefs mit ihrer Darstellung als junge Mädchen findet man Athen. Mitteil. V Taf. 7 S. 210 ff., wo Milchhöfer sehr wahrscheinlich macht, dafs diese Nymphen ihren mythischen Hintergrund in den drei sog. Tauschwestern haben, den Töchtern des Kekrops, welche die Jugend des Erechtheus nähren und bei Eur. Ion. 504 ff. mit Pan verbunden erscheinen. Jedenfalls »besitzen wir in diesen Grottenbildern die unmittelbarsten Zeugnisse tiefen landschaftlichen Gefühls und echt antiker Belebung der Natur«. Vgl. ähnliche Reliefs Hermes und die Nymphen darstellend bei Schöne, Griech. Rel. N. 117; Arch. Ztg. 1880 S. 10; Millin, G. M. 81, 327; mit Pan ebdas. 56, 328.

1247 Hermes mit Nymphen. (Zu Seite 1031.)

Die volle Bekleidung der älteren Kunstzeit liefs man, wie schon bemerkt, später zu Gunsten reizvollerer Darstellungen fallen; es bildet sich der Typus der halbnackten Najaden mit langem fliefsenden Haare, denen das Gewand um die Hüften geschlungen ist, so dafs es nur den Unterkörper bedeckt. Dabei halten sie häufig grofse Muscheln vor den Schofs, um die Spendung des Wassers zum erfrischenden Bade anzudeuten; ein sehr hübsches Motiv, welches ihnen früher den Namen der Danaiden eingetragen hat. Zur Veranschaulichung dieser Figuren, welche sich auch einzeln als dekorative Gartenstatuen finden (z. B. Clarac pl. 754), geben wir ein römisches Votivrelief (Abb. 1248, nach Mus. Pio-Clem. VII, 10), welches, ohne besonderen Kunstwert, beweist, wie der Kultus der griechischen Nymphen (sie hatten sogar in Rom auf dem Marsfelde einen Tempel; s. Preller, Röm. Myth. II³, 127) sich mit dem der italischen Feldgottheiten verflocht. Bei der Erklärung solcher Reste müssen wir aber von der hohen Dichtermythologie Abstand nehmen. Wir sehen die drei Nymphen umgeben links von Diana (s. Art.), der römischen Lichtgottheit des Waldes, welche ebenfalls den Quellen nahesteht, rechts von Silvanus mit Fichtenzweig und Gartenmesser (s. Art.) und dem römischen Segensgotte und Schützer der Fluren Hercules mit Löwenfell und Keule, welcher hier (und öfters) gleich andern ländlichen Gottheiten (Satyrn, Panen) mit der Geberde der Fernschau vorgestellt ist (s. oben S. 589). Die Verbindung gerade dieser Gottheiten, welche sich mehrfach wiederfindet (s. Jahn, Arch. Beitr. S. 62 f.), erklärt sich aus ihrer gemeinsamen Wirksamkeit für das Gedeihen der Vegetation und des Viehes (wie denn auch bei den Griechen die Nymphen in naher Beziehung zu dem Heilgotte Asklepios stehen); und darum haben die beiden Geber des Weihgeschenkes auch nur die Nymphen (NYMFABVS) als die Empfängerinnen genannt, nachdem ihnen vielleicht Viehseuche oder Verlust durch grofse Dürre glücklich abgewendet war. — Zu der hier sichtbaren Bildung der Nymphen vergleiche man ähnliche Weihgeschenke bei Millin, G. M. 80, 329 und besonders 530, wo die Dioskuren zur Seite stehen und ein Flufsgott unten gelagert ist. — Dafs sich daneben auch Variationen in ganz- und halbbekleideten Mädchen erhalten haben, welche in der Hand oder auf der Schulter Wasserkrüge tragen, ferner hingelagerte in der Stellung der schlafenden Ariadne, denen, wie den Flufsgöttern, die Urne unter dem Arme liegend



1248 Römische Nymphen, umgeben von Diana, Silvanus und Hercules. (Zu Seite 1032.)

das Wasser ergiefst — also Brunnenfiguren —, kann nicht befremden; Beispiele bei Millin, G. M. 53, 324; Clarac pl. 209. 751—754.

Besondere Erwähnung verdient noch ein Relief, welches den einzigen lebendig gewordenen Mythus der Nymphen zur Anschauung bringt, nämlich den Raub des Hylas, des von Herakles geliebten Knaben, welcher beim Argonautenzuge in Bithynien zum Wasserschöpfen ging und von ihnen seiner Schönheit wegen in die Tiefe gezogen wurde. Sonst zeigen nur mehrere Wandgemälde der campanischen Städte die malerische sehr bewegte Scene (s. Helbig N. 1260—61; eins bei Millin, G. M. 106, 420*). Auf jenem Weihrelief (abgeb. Millin, G. M. 127, 475) wird der ohne Zweifel von einem älteren Kunstwerk entlehnten Gruppe des Raubes (die beiden Nymphen erscheinen hier in langen Gewändern) auf der andern Seite die Gruppe der drei Grazien gegenübergestellt, dazwischen ein bärtiger Quellgott; auf einem Postament darüber Mercur mit dem Beutel und Hercules in der Stellung wie auf Abb. 1248; offenbar als schützende Ortsgottheiten. Die Widmung lautet auch hier nur an die Bäche und die heiligen Nymphen. [Bm]





O

Odeion s. Theater.

Odysseus und **Odysseia.** Die Abenteuer der Odyssee ist es einigermafsen befremdlich verhältnismäfsig noch viel seltener als die Scenen der Ilias auf alten Kunstdenkmälern dargestellt zu finden. Mit Ausnahme des uralten, halbkomischen Märchens vom Kyklopen Polyphem finden sie sich nur in vereinzelten Versuchen vor dem 3. Jahrhundert, und die Teile des Gedichts, in welchen Odysseus selber nicht auftritt (also die sog. Telemachie), sind überhaupt nicht mit Sicherheit auf Bildwerken nachweisbar.

Der Held Odysseus selber ist allerdings von der vollendeten Plastik zu einer höchst charakteristischen Figur ausgebildet worden, welche typische Geltung gewonnen hat. Ihr äufseres Kennzeichen ist bekanntlich durch das ganze Altertum der Schifferhut (πῖλον, *pileus*), welcher dem unermüdeten Seefahrer gilt. Dieser Hut soll ihm zuerst vom Maler Nikomachos gegeben sein, nach andern schon von Apollodoros (Olymp. 93); siehe Brunn, Künstlergesch. II, 168. 75. Daher kommt auf älteren Vasenbildern dieses Abzeichen noch nicht vor. Das physiognomische Gepräge aber ward bestimmt durch ein etwas mürrisches und zugleich aufgewecktes Aussehen (Philostr. imag. II, 6; ἀπὸ τοῦ στρυφνοῦ καὶ ἐγρηγορότος). Diese Züge hat an einer Statuette des Museo Chiaramonti im Vatican, deren Kopf wir hier nach Annal. Inst. 1863 tav. O 1 geben (Abb. 1249), Brunn vortrefflich entwickelt (a. a. O. S. 421) und zwar im Gegensatze zu dem oft mit ihm verglichenen Hephaistos (s. Art.). Der angegebene Zug sorgenvoll sich mühenden Wesens wird durch die zusammengezogenen und gegen die Mitte zu stark erhöhten Augenbrauen zum sprechenden Ausdruck gebracht. Daneben gibt der leise geöffnete Mund, die feine und gegen die Mitte aufgezogene Oberlippe, während die Winkel des Mundes gesenkt sind, das leicht erhöhte Kinn, den Anflug von Trübsinn und stillem Leiden (πολύτλας) wieder, welchen wir bei gewissen Meerwesen finden (s. Art. »Triton«). Aber der Blick des Auges verschwimmt nicht wie dort in Melancholie, sondern ist fest und durchdringend auf einen Punkt geheftet. Die Lebhaftigkeit des Geistes zeigt sich ferner in dem sehnigen Halse, welcher mit rascher Beweglichkeit dem Auge folgt. Im geraden Gegensatze zu dem Schmiedegotte ist in diesem Gesichte nichts Breites, sondern eine feine, dünne Nase trennt die Augen, deren Sehachse stark konvergiert, ein feingebildeter Mund mit scharfgeschnittener Oberlippe fährt über zu der spitzig vortretenden Rundung des Kinnes. Das Haar, im Schnitte ähnlich wie bei Hephaistos, ist weich und biegsam, nach hinten gestrichen und läfst die Gesichtsformen frei hervortreten; hinter dem Ohre liegt es voller und verstärkt gewissermafsen den Kopf und ver-

breitert den Nacken. Aber während des Hephaistos' Hut einfach konisch aufsteigt, ist er hier in die Länge gezogen und zugespitzt, auch mehr nach hinten gerückt, so dafs er den gröfseren Teil des Haares verbirgt. Der Bart läfst das Vorderkinn frei, er liegt dünn auf den Wangen, wird aber nach unten dicker und verstärkt das Volumen des Kopfes. Der ganze

1249 Odysseus. (Zu Seite 1035.)

Gesichtsausdruck bildet zu Hephaistos einen starken Gegensatz in der energischen Zusammenziehung und inneren Sammlung, durch welche der Träger befähigt erscheint, jedes Hindernis mit Geistesgegenwart zu besiegen. — Ein sehr schön gearbeiteter Kameo der Pariser Bibliothek zeigt einen Odysseuskopf mit breitem konischen Hut oder Helm, worauf als Reliefdarstellung ein Kampf der Lapithen und Kentauren (abgeb. Millin, Mon. inéd. I, 22).

Neben den vielwagenden Helden stellen wir seine duldende Gattin Penelope, deren klassisches Bild uns eine vielbesprochene Statue im Vatican aufbewahrt hat (Abb. 1250, nach Photographie). Der Kopf dieser Statue ist zwar aufgesetzt, aber zugehörig. Mehrere Ergänzungen, insbesondere die rechte Hand, das rechte Bein, der linke Fufs sind richtig getroffen; nur der Fels, auf dem sie sitzt, ist erst durch moderne Bearbeitung entstanden. Ursprünglich safs sie, nach mehreren antiken Wiederholungen zu schliefsen, auf einem mit Fufsschemel versehenen Stuhl, unter dem ein Arbeitskörbchen stand.

Die Erklärung der Figur mufs ausgehen von einem Terrakottarelief, wo sie ebenso sitzt und zwei Dienerinnen ihr gegenüber im Gespräch stehen (Overbeck, Her. Gal. 33, 15), namentlich aber auf ein Vasenbild sich stützen, welches Art. »Weberei« abgebildet wird (aus Mon. Inst. IX, 42). Dort sitzt sie ganz ebenso an ihrem grofsen Webstuhl, vor ihr aber steht Telemach, der sie anscheinend durch seine Rede aus der Trauer aufzumuntern versucht, wobei aber an eine bestimmte Scene des Gedichts vom Maler nicht gedacht ist. Ein Statuentorso im Vatican (Overbeck 33, 19) und noch drei Reliefs (R. Rochette, Mon. inéd. pl. 71, 2; Combe, Terracott. 8, 12; Stackelberg, Gräber Taf. I rechts) zeugen für die Beliebtheit der Darstellung. Nach diesem ist es kaum ratsam, mit Pervanoglu (Grabsteine der alten Gr. S. 47), dem Overbeck (Gesch. d. Plastik I³, 196) jetzt folgt, die Statue für einen Grabesschmuck als »die idealisierte Verstorbene in trauernder Haltung« zu deuten, obwohl ähnliche Figuren vorkommen und auch diese mifsbräuchlich dazu verwendet sein mag. Dafs ursprünglich die Statue einer Komposition in Relief angehört habe (entweder am Webstuhl oder bei der Fufswaschung der Eurykleia, s. unten), erhellt, wie Friederichs bemerkt (Bausteine I, 36), aus der ganzen Stellung, namentlich aus der Herumbiegung des Oberkörpers, welche nur für einen Profilanblick berechnet ist. Das Aufstützen der linken Hand deutet auf Ermattung von Sorge und Schmerz, das Überschlagen des einen Beines über das andre, gegen die strengen Begriffe der weiblichen Schicklichkeit, zeigt ebenfalls ein in Betrübnis auf sich selbst zurückgezogenes und des Äufseren unachtsames Gemüt; an der Verschleierung erkennen wir die tugendsame, an dem Wollkorbe

die arbeitsame Hausfrau. Bei der Übersetzung des wahrscheinlich der archaischen Periode angehörigen Reliefs in ein Rundwerk hat der jüngere Künstler (s. Brunn, Künstlergesch. I, 422) manches Altertümliche, besonders in der Gewandung und Bildung des linken Armes nebst Hand, beibehalten, zugleich aber der glänzenden Technik seines Zeitalters im Faltenwurfe Raum gegeben. »Besonders zart und ausdrucksvoll ist das Gesicht. Es hat eine länglich schmale Form, die so passend ist zum Ausdruck von Bekümmernis oder Sehnsucht; die Lippen sind wie von Unmut leise aufgeworfen und die gelöst herabhängenden Locken charakterisieren eine betrübte, gegen äufsere Zierde gleichgültige Stimmung.« (Friederichs a. a. O., dessen sonstige Erklärung im obigen modifiziert ist.)

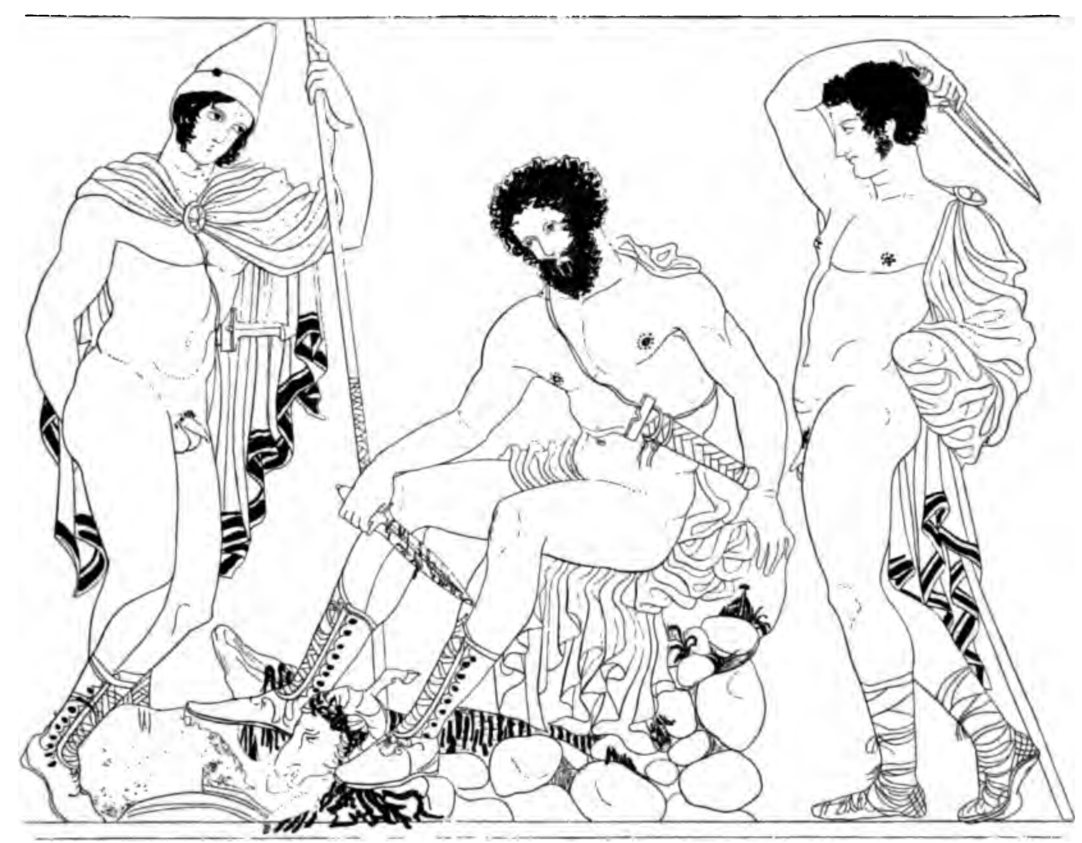
Aus der Vorgeschichte des Odysseus ist der bedeutendste Moment seine Herbeiziehung zum trojanischen Kriege, die er durch geheuchelten Wahnsinn zu hindern suchte, bis ihn Palamedes mittels der bekannten List entlarvte, indem er dem mit Pferd und Stier Pflügenden das Knäblein Telemachos in den Weg legte. Diese Scene war der Vorwurf eines Bildes des Parrhasios, welcher zuerst im physiognomischen Ausdruck des Gesichts als Spiegelung der Seelenstimmung Hervorragendes leistete (vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 112). Später malte auch Euphranor ein berühmtes Bild, worauf Odysseus mit Ochs und Pferd pflügte, dabei »beobachtende Männer im Mantel« (die Gesandten) und »ihr Führer das Schwert einsteckend« (Plin. 35, 129), also: Palamedes hatte den Telemachos töten wollen, Odysseus schrickt zusammen und gibt seine Verstellung auf, worauf jener, da seine Gegenlist die erwünschte Wirkung gezeigt hat, von der Drohung abläfst (vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 184). Ganz ähnlich war das bei Lucian. dom. 30 beschriebene Bild. Dagegen wird ein geschnittener Stein (Overbeck 13, 4) richtiger für die etruskische Mythologie in Anspruch genommen (s. Annal. 1846 p. 303).


1250 Penelope. (Zu Seite 1036.)

Betrachten wir nun die Homerische Odyssee nach der Folge der Bücher, so läfst sich, wie schon bemerkt, für die vier ersten kein Kunstwerk nachweisen. Odysseus auf Ogygia finden wir auch nur auf Gemmen, z. B. Overbeck 31, 7—9. — Er leidet Schiffbruch auf dem Flofs, wobei zwei Winde aus vollen Backen blasen, auf einer Thonlampe in München (s. Annal. 1876 p. 347 u. tav. R 1), was an ein Gemälde des Pamphilos Ulixes in rate (Plin. 35, 86) erinnert. — Leukothea, welche ihm den rettenden Schleier gereicht hat, erkennt man in einem sehr unvollkommenen Vasenbilde (Overbeck 31, 1) und in einem späten Mosaik im Vatican (Braun, Ruinen S. 259). — Die Begegnung mit Nausikaa und ihren waschenden Mädchen war schon in einem Gemälde Polygnots auf der Burg von Athen dargestellt (Paus. I, 22, 6). Dennoch läfst sich aus dem erhaltenen Denkmälervorrat wohl nur eine Münchener Vase hierher beziehen (Overbeck 31, 3), welche den (als Schutzflehenden) Zweige tragenden Odysseus, daneben Athena und dann fliehende und andre mit der Zeugwäsche beschäftigte Mädchen zeigt.

Erst das Kyklopenabenteuer führt uns zu einer reicheren Kunstentfaltung, und zwar von ältester Zeit an. Schon auf ganz rohgearbeiteten Gefäfsen ältester Epoche findet sich die Scene der Blendung, und zwar in so naiver Mache, dafs das Abenteuer als ein humoristisches Volksmärchen erscheint. So auf der Vase Mon. Inst. X, 53, 2: der bärtige und zottige Riese sitzt da, Odysseus und zwei Gefährten

Die Beschwörung des **Teiresias** am Rande der Erde und beim Eingang in die Unterwelt finden wir in einem meisterhaften Vasengemälde, Abb. 1254, nach Mon. Inst. IV, 19. »Homer erzählt, dafs Odysseus, an die Unterwelt gelangt, nach Angabe der Kirke eine Grube mit dem Schwerte grub, in der er das Totenopfer darbrachte, und zwei Schafe schlachtete, deren Blut er in die Grube laufen liefs. Darauf setzte er sich mit gezogenem Schwerte an die Grube, den Schatten zu wehren, bis Teiresias befragt sei; als den letzteren hockend (ὀκλάζοντα ἐπὶ τοῖς ποσίν) und von Elpenors und Antikleias Schatten umgeben gemalt hatte. Die Erfindung in unserm Bilde ist überaus vortrefflich. Odysseus sitzt auf einem Steinhaufen, sein Erwarten des Sehers am schaurigen Orte ist in seinem Sitzen und in seinen vorgestreckten, ruhenden Beinen ausgedrückt, und doch läfst uns die auf den Felsen gestützte linke Hand erwarten, was wir fordern müssen, dafs nämlich Odysseus sich erheben werde; denn er durfte vor Teiresias nicht sitzen



1254 Odysseus befragt den Teiresias am Rande der Unterwelt.

dieser kommt und gebietet das Schwert wegzuthun, gehorcht Odysseus und steckt das Schwert in die Scheide (λ 98). Dies ist der in dem Gemälde dargestellte Augenblick. Der Schatten des thebanischen Sehers [die Linien sind nach neuerer Untersuchung durchaus antik] steigt aus dem Boden auf, sein geöffneter Mund zeigt, dafs er seine Forderung ausspricht, der Odysseus nachkommt, indem er das vorgestreckte blutige Schwert zurückgezogen hat. Die Köpfe der geschlachteten Schafe liegen an der Grube, die beiden Gefährten Perimedes und Eurylochos, welche im Gemälde des Polygnotos die Opfertiere herbeitragend dargestellt waren, umgeben hier stehend den sitzenden Helden, während Polygnot bleiben, wie ihn auch Homer zurückweichen läfst, er mufste aufstehen, teils aus Ehrfurcht, teils weil der Lebendige eine solche Nähe des Schattens nicht ertragen könnte, wie sie sich ergeben würde, wenn wir den Schatten dort in ganzer Figur denken, wo sein Haupt sich vom Boden hebt. Die Gefährten aber hat der Maler angebracht, um seine Gruppe zu füllen und zu erweitern, und es ist sehr schicklich, dafs er dieselben als nicht direkt interessierte Nebenpersonen in ruhigerer Haltung dargestellt hat. Der eine sieht, ruhig auf seine Lanze gelehnt, dem Schauspiel zu, der andre hat, wie Odysseus, sein Schwert zurückgezogen und hinterwärts erhoben« (Overbeck). Über das Gemälde des Polygnot s. »Malerei« oben

S. 857 und »Unterwelt«, woraus sich ergibt, dafs es dem Vasenbilde nicht zur Vorlage gedient haben kann; vielleicht dagegen geschah dies mit der Necromantia Homeri (Plin. 35, 132) oder Νεκυία (Plut. non posse suav. 1093 F), welche der Maler Nikias (s. oben S. 866) dem Könige Ptolemaios für 60 Talente (27000 Mark) nicht verkaufen wollte; denn dasselbe war (Anthol. Pal. IX, 792) in Übereinstimmung mit Homer gearbeitet.



1255 Odysseus und Tiresias.

Einen vorgerückteren Moment stellt ein im Louvre befindliches flaches Relief dar, das wir in Abb. 1255, nach Photographie von einem Gipsabgufs hier wiederholen. Teiresias ist aus den Klüften heraufgestiegen und hat sich gesetzt; ihn bedeckt ein langer, auch das Hinterhaupt priesterlich verhüllender Mantel; er weissagt mit ausdrucksvoller Geberde, indem er die rechte, das Scepter haltende Hand an die sinnende Stirn legt, in welche die Gedanken und Bilder der Zukunft aufzusteigen scheinen, die er mit halbverschlossenem Auge innerlich schauend ausspricht. Teiresias war im Leben blind, was auch in dem vorigen Vasengemälde angedeutet ist. Odysseus aber, dessen Haupt die Schiffermütze bedeckt, steht ernst horchend und nachdenklich mit etwas gesenktem Haupte da; das linke Bein hat er zu längerer Ruhe der ganzen Gestalt hoch aufgestützt und beide Arme darüber gekreuzt, in der Linken die Scheide, rechts das blofse Schwert vor sich hinhaltend. Dafs dem Seher hier ziemlich unmotiviert ein Thronsessel gegeben ist (wie zuweilen auch der Hera beim Parisurteil auf dem Idagebirge), spricht für die spätere Entstehung dieses immerhin ernsten und würdigen Bildwerkes. Der Kopf des Odysseus ist zwar ergänzt, aber sicher, denn die Stellung wiederholt sich genau auf einer Glaspaste bei Overbeck 32, 10. Die Verschleierung des Sehers zeigt römischen Ursprung des Reliefs an (vgl. Friederichs, Bausteine N. 776). — Odysseus seine verstorbene Mutter Antikleia wieder-

findend stellte ein Säulenrelief am Tempel der Apollonis in Kyzikos vor (Anthol. Pal III, 8). — Das Wandgemälde vom Esquilin, Abb. 939 S. 858, welches die Unterwelt als Landschaft mit einer Staffage aus der Odysse darstellt, wird noch Art. ›Unterwelt‹ besprochen.

Von dem in seine Heimat Ithaka zurückgekehrten Odysseus findet sich nur einigemal die Figur des Helden in **Bettlergestalt**, eine Erfindung der alexandrinischen Epoche, die uns auf einer Münze und geschnittenen Steinen aufbewahrt ist. Gewöhnlich ist dabei zugleich angedeutet die rührende Scene mit seinem Hunde Argos, welcher bei Homer alt und verwahrlost auf dem Miste liegt, und wie er den

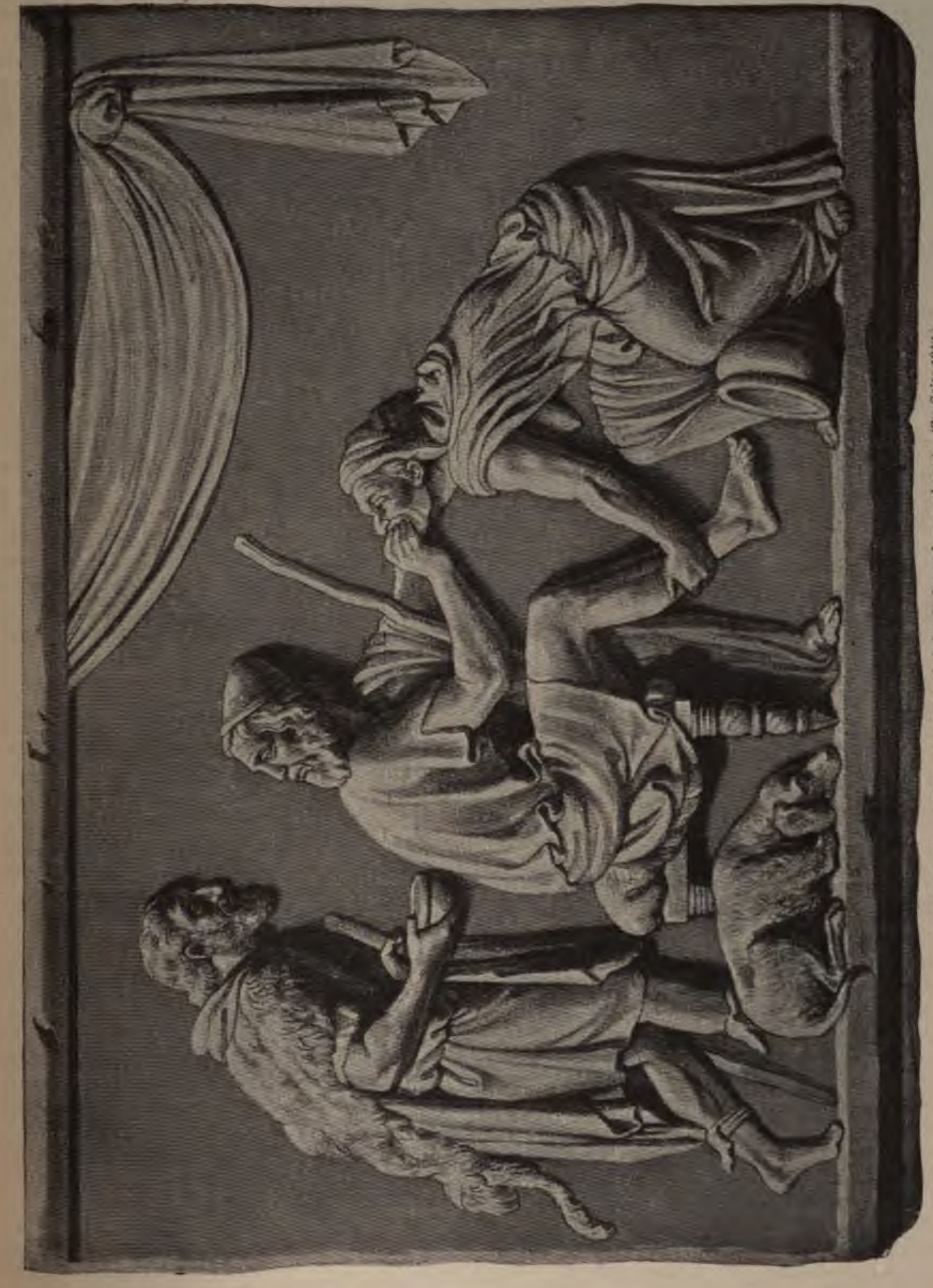


1256 Der Hund Argos.

Herrn erblickt, ihn auch in Bettlergestalt erkennt, dann aber sterbend zusammensinkt. Realistisch gemalt wäre das widerlich und den Alten ganz unerträglich gewesen. Ein Karneol in Berlin (Abb. 1256, aus Tischbein, Homer nach Antiken Heft 8 S. 23, wo aber die viereckige Umrahmung verkehrt ist und störend wirkt) gibt die Dichterscene in Malerei übersetzt am besten wieder. Odysseus als Bettler im kurzen Chiton und mit schlechtem Mantel bekleidet, auf einen rohen Stab sich stützend, aber an seinem Hute kenntlich, steht gramvoll und sinnend vor dem Hunde, welcher ihn freudig anbellt und dabei die Pfote entgegenstreckt. Die seltsame turmartige Hütte, aus welcher der Hund hervorkommt, scheint von dem Künstler gewählt zu sein, um der Gestalt des Odysseus ein äußerliches Gegengewicht zu verleihen. Auf Münzen der römischen gens Mamilia, welche ihren Stammbaum auf Odysseus' Sohn Telegonos zurückführte, findet sich ebenfalls der Bettler mit dem Hunde (Millin, G. M. 167, 641). Vereinzelt steht Odysseus als Bettler dem Iros begegnend, dazwischen Telemachos, Vasenbild mit vorzüglicher Charakteristik (Jahn, Sächs. Ber. 1854 S. 49 Taf. II).

Die **Fufswaschung der Eurykleia**, jener alten Dienerin, welche dem Bettler ein Fufsbad bereitet hat und an einer Narbe am Beine alsdann in ihm ihren Herrn erkennt, findet sich am frühesten dargestellt auf einer Vase aus Chiusi (abgeb. Mon. Inst. IX, 42). Odysseus, am Spitzhut kenntlich, mit dem Himation um Leib und linker Schulter, steht da, die rechte Achselhöhle durch einen Stab unterstützend, über der linken Schulter an einem Stocke Ranzen und Trinkgefäfs gehängt, mit gelocktem Bart und kräftigen Ansehens, auch sonst nicht einem Bettler ähnlich. Der linke aufgehobene Fufs schwebt über dem Waschbecken, gehalten von der dahinter knieenden Eurykleia, hier Antiphata genannt, welche staunend und fragend (sie hat eben die Narbe am Beine entdeckt) den unbekannten Herrn anschaut. Hinter ihr Eumaios (mit Inschrift) bärtig und kahlköpfig mit einem um die Hüften geschlungenen Schurz bekleidet; auch er streckt die Rechte erstaunt gegen den Bettler aus. Das ganze Bild sucht also nicht die Situation des Gedichtes mit peinlicher Genauigkeit zu illustrieren, sondern der Maler hat die Einzelnheiten nach eigenem Gutdünken gezeichnet; er nimmt für die Zusätze und Abweichungen seine künstlerische Freiheit in Anspruch und will auch ohne den Dichter verstanden sein (vgl. Luckenbach S. 512 ff.).

Das hier wiederholte Relief (Abb. 1257, nach Campana opere in plast. 71) gibt ebenfalls den Moment wieder, wo die Amme die Narbe am Beine gefühlt und Odysseus erkannt hat; es enthält aber zugleich zwei sehr feinsinnige Züge des Künstlers, der mehr will, als die äufsere Darstellung der Poesie reproduzieren. Wir finden wieder gegen Homer den Sauhirten Eumaios und sogar den Hund Argos anwesend. Brunn, Troische Misc. I, 79 sagt darüber: ›Eurykleia will in höchster Überraschung laut aufschreien, als sie die Narbe erkannt hat. Odysseus, schnell gefafst, drückt ihr den Mund zu und wendet sich in demselben Augenblicke gegen Eumaios. Durch ein schnelles Wort sucht er dessen Aufmerksamkeit zu fesseln und seinen etwas neugierigen Blick von der gefährlichen Stelle abzuwenden: denn noch ist es nicht Zeit, auch ihn schon in das Geheimnis einzuweihen. So hält hier die Geistesgegenwart des Odysseus alles in der lebendigsten Spannung. Aber dafs hier kein Betrug gespielt wird, dafs wir wirklich den echten Odysseus vor uns haben, dafür gewinnen wir wiederum ein sicheres Zeugnis durch den Hund,



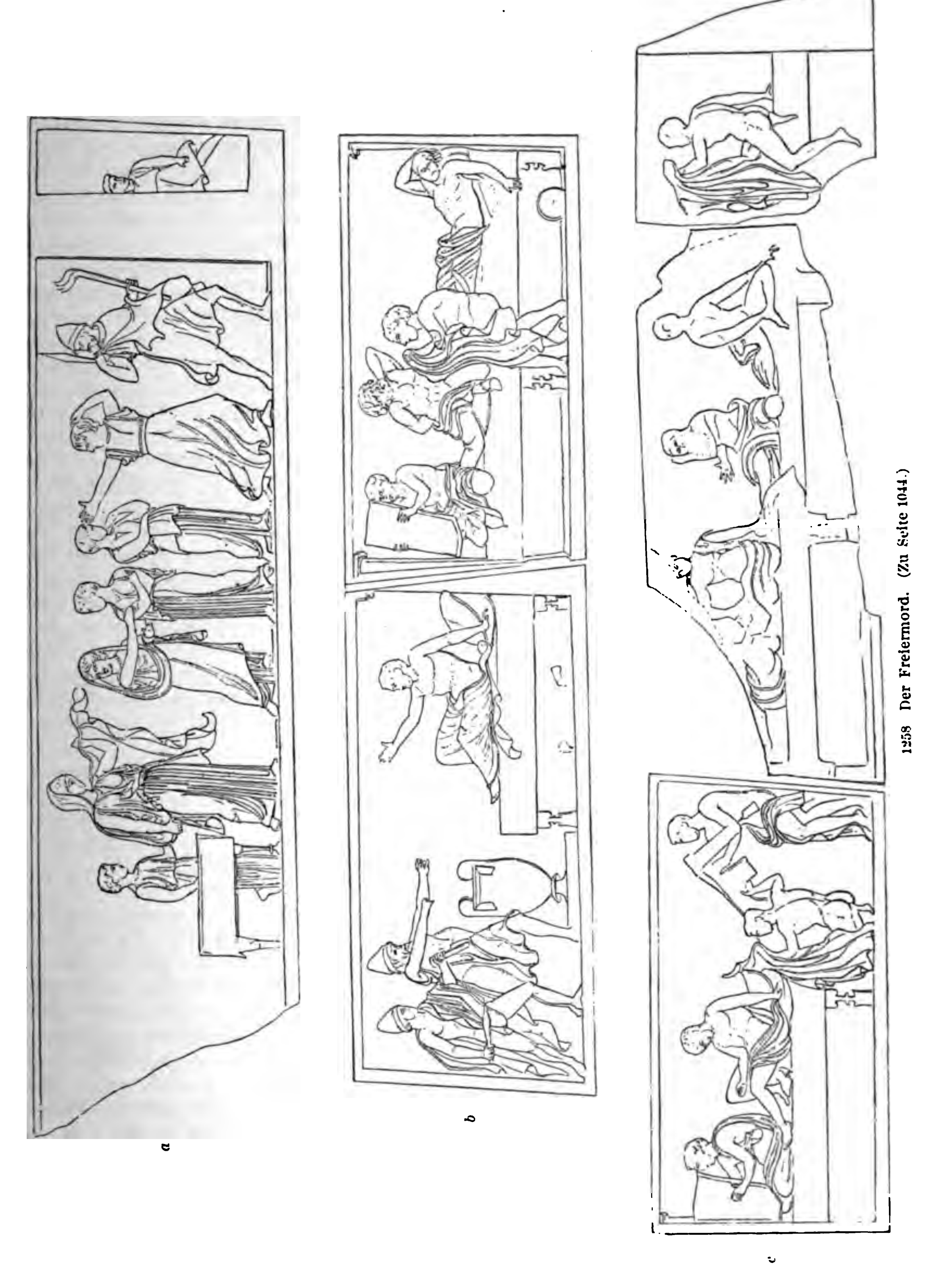
1257 Odysseus wird von Eurykleia bei der Fuſswaschung erkannt. (Zu Seite 1042.)

der ruhig neben seinem Herrn liegt. Er allein bleibt unberührt von Aufregung; denn das, wodurch diese hervorgerufen wird, ist für ihn kein Geheimnis mehr; für ihn ist Odysseus schon längst nicht mehr ein Bettler, sondern sein rechtmäſsiger Herr und Gebieter.« . Die schöne Gruppe findet sich mehr oder minder variiert auf andern Thonplatten wieder, auſserdem auf Gemmen und der Nebenseite eines Sarkophages (Annal. 1869 tav. D). Vervollständigt wird sie erst durch die Figur der dahintersitzenden trauernden Penelope mit ihren Dienerinnen (s. oben S. 1036).

Die Begegnung des Odysseus mit Penelope, während jener noch Bettler ist, wird sehr hübsch und einfach auf zwei pompejanischen Wandgemälden gefunden (Helbig N. 1331. 1332, das letztere bei Overbeck 33, 16), auſserdem auf zwei etruskischen Aschenurnen (Brunn 99, 1. 2) und auf einer Spiegelkapsel (Mon. Inst. VIII, 47, 1).

Den Freiermord des Odysseus hatte Polygnotos in der Vorhalle des Tempels der Athene Areia zu Plataiai gemalt (Paus. IX, 4, 1). Da dieser Tempel aus der Beute der Perserkriege errichtet war, so müssen wir in dem Gedanken des Gemäldes eine wundervolle echt griechische Symbolik sehen. Für uns waren bis vor kurzem von dieser gewaltigen Schluſsscene der Odyssee nur etwa acht etruskische Aschenkisten übrig geblieben, auf welchen (zum Teil verstümmelt) in ziemlich realistischer, doch bewegter Darstellung links der bogenschieſsende Odysseus zu stehen pflegt, während nach rechts entlang die Freier entweder noch beim üppigen Mahle gelagert sind, oder, wenn der Kampf schon im Gange ist, aufspringen und sich mit Eſstischchen (wie beim Dichter) als Schilden gegen die Pfeilschüsse und den mit dem Speere andringenden Telemachos zu schützen suchen. Auf einer Urne ist Penelope mit einer Dienerin zugegen, Odysseus spannt den Bogen zum Wettkampfe. Auf einigen andern sind die buhlerischen Mägde zugegen. Siehe Brunn, Urne etr. I, 96 ff. mit der Beschreibung von Schlie, Troischer Sagenkreis S. 191 ff. Je mehr die Mannigfaltigkeit dieser Darstellungen einen Vorrat echt griechischer Kunstwerke schon in älterer Zeit vermuten läſst, um so bedauerlicher ist es, daſs bis jetzt nur ein einziges Vasenbild dieses Gegenstandes existiert, abgeb. Mon. Inst. X, 53 (rotfigurig, im späteren leichten Stil, Berlin 2522): auf einer Seite des Skyphos steht Odysseus, nur mit der Exomis, als dem Bettlergewande, bekleidet, das rechte Bein vorgesetzt, im Begriff, einen Pfeil von dem gespannten Bogen zu entsenden, hinter ihm zwei Mägde, über das Geschehene ihr Erstaunen ausdrückend. Auf der andern Seite, durch Palmettenverzierungen getrennt, ein Tischsofa mit drei Freiern, von denen der nächste soeben in den Rücken getroffen ist, der zweite sich mit dem erhobenen Speisetische zu decken sucht (vgl. χ 74) und der dritte sich gerade aus der liegenden Stellung zur Verteidigung erhebt, indem er die Chlamys wie einen Schild um seinen linken Arm gewunden hat.

Um so überraschender kam in jüngster Zeit die Kunde von einem Denkmale, welches in der Einsamkeit der Berge Lykiens mehr als zwei Jahrtausende überdauert hat, bis es durch deutsche Forscher wiederentdeckt ward und jetzt in Wien für die Nachwelt sicher geborgen ist. An dem umfangreichen fast viereckigen Grabmalbau von Gjölbaschi (der alte Name ist unbekannt) fanden sich als Fries umlaufend an jeder der 20—24 m langen Seiten zwei Reihen von Marmorreliefs, etwa aus dem Ende des 3. Jahrh. v. Chr. stammend. Lapithen- und Kentaurenkämpfe, die Schlacht der Sieben gegen Theben, Bellerophon gegen die Chimaira, die Meleagerjagd, Amazonenkämpfe und andre Schlachten, Gelage, eine Stadtbelagerung und ein königliches Heer, wieder ein Raub der Leukippiden, ein Opferfest, Thaten des Theseus und Perseus schmücken neben der Darstellung des Freiermordes jenen Prachtbau nach dem vorläufigen Berichte darüber in den Archäol. epigraph. Mitteilungen aus Österreich Bd. VI, 151 ff. Indem wir die auf Taf. VII. VIII daselbst von Dr. E. Loewy gegebene Skizze des Freiermordes und der zugehörigen Scene in Abb. 1258 wiederholen, fügen wir dazu aus Benndorfs Aufsatz folgende Erläuterung. »Unscheinlich, wie es die griechische Kunst zumal der Plastik liebt, um die Hauptsache, die es auszusprechen gilt, durch keine laute Nebenwirkung zu stören, aber hinreichend deutlich ist der Schauplatz durch mehrere unkannelierte Säulen mit auffallend kleinem dorischen Kapitäl, welche die Steinfugen verdecken, und durch eine Thür am linken Ende als der Männersaal des königlichen Palastes bezeichnet. In diesem ruhen die Freier auf ihren Betten, je zwei auf einem, deren im ganzen sieben in zwei Abteilungen und drei und vier neben einander stehen. Trinkgefäſse und eine groſse schöngeformte Amphora, die sich auf einer Basis zu Füſsen des ersten Freiers erhebt, deuten das Gelage an. Der Moment der Handlung ist aus dem ersten Abschnitte der Homerischen Erzählung gewählt, der das charakteristische Motiv des Bogenschieſsens bot, ehe der Kampf mit den herbeigeholten Waffen beginnt und in regelrechte Schlacht ausartet. Wie die Odyssee es schildert, steht Odysseus [*b* links] am Eingange des Saales bei der Thür, sofort erkennbar an der üblichen Tracht und seiner kühnen Haltung, die von sonstigen Stellungen der Bogenschützen bemerkenswert abweicht. Pfeil und Bogen sind nicht plastisch angegeben, wie die völlige Erhaltung der ganzen Reliefplatte sicher stellt, sondern wahrscheinlich gemalt zu denken. Ihm zur Seite an seiner Rechten, in gleicher Haltung, aber im Wuchs wie im Schritt bescheiden zurücktretend steht Telemach, mit dem gezückten Schwert den Bogenschützen gegen einen etwaigen Angriff



1258 Der Freiermord. (Zu Seite 1044.)

deckend, Vater und Sohn einmütig vereint, eine geschlossene schöne Gruppe, die durch das gleichzeitige siegessichere Vordringen und eine analoge Verteilung der Rollen an die berühmten Tyrannenmörder erinnert.« (Vgl. Abb. 357 S. 340.) »Ihrem Heldenmut gegenüber entfaltet sich die Ohnmacht der Freier; einige sind bereits getötet, alle anderen beherrscht Schrecken und die Sorge um Abwehr. Auf dem ersten Bette neben dem Kämpferpaare liegt Eurymachos, der mit erhobenem Arme allein von allen aber vergeblich um Gnade fleht (χ 45 ff.). Seine Nachbarn sind aufgefahren und knieen auf den Betten, der eine hat einen Tisch ergriffen, den er als Schild vorhält, der andre zuckt zusammen und fährt mit beiden Händen in den Rücken, wo ihn ein Pfeil verwundet hat. Ein vierter ist von dem Lager vermutlich des Eurymachos herabgesprungen und zurückgewichen und hält sich ängstlich das aufgelöste Gewand zum Schutze vor. Dann folgt Antinoos, den als den ärgstfrevelnden Odysseus zuerst tötet, als er das Trinkgefäfs zum Munde führt und der hier entseelt daliegt, die rechte Hand im Nacken, während der leblos hinabgleitenden Linken die Schale entsunken ist, ganz entsprechend der Homerischen Beschreibung (χ 15 ff.). In anderer Wendung hält ein folgender Freier [c links] einen Tisch oder Schemel vor das Gesicht, in schöner Haltung neigt sein Nachbar, der schon getroffen ist, das Haupt auf die Brust; hinter seinem Bette suchen zwei andre besonders aufgeregte Gestalten Schutz, und so laufen die nämlichen Motive variiert und abgestuft bis ans Ende. Dem Verderben entrinnt nur einer, aber auch dieser nur scheinbar. Furchtsam den Kopf und Leib zurückgewendet schleicht sich hinter Odysseus durch die halb offene Thür Melanthios der Ziegenhirt [a rechts] hinweg, um den Freiern die geraubten Waffen zurückzubringen und diesen Fluchtversuch durch ein besonders schmachvolles Ende zu büfsen.«

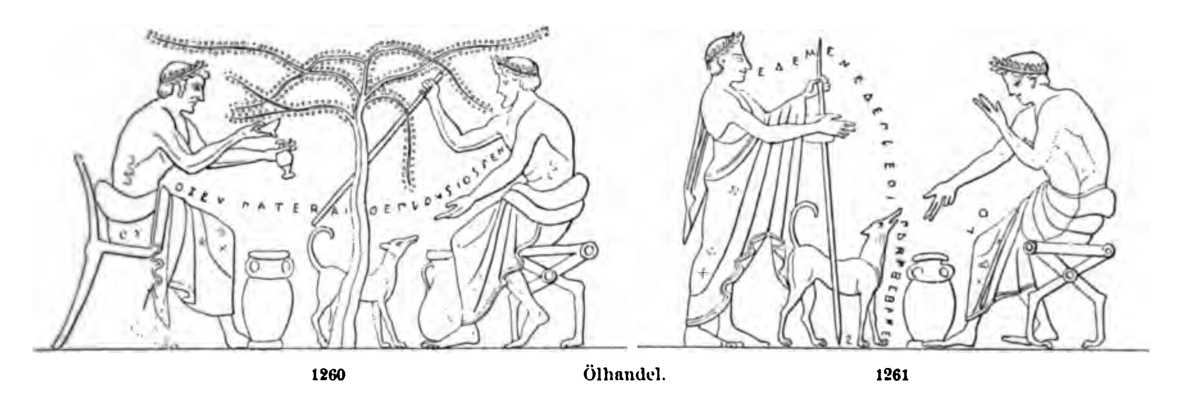
Benndorf macht mit Recht darauf aufmerksam, wie die Übereinstimmung mit den abgekürzten Darstellungen des citierten Vasenbildes und der Aschenkisten in den Motiven und namentlich die malerische Reihe der Betten auf die Vermutung führe, dafs Polygnots Gemälde in Platää, von dem wir allerdings nichts weiter wissen, die bindende Grundidee unseres Reliefs abgegeben habe (vgl. oben S. 855). Sicher ist auch mit ihm die Erwartung berechtigt, in dem noch übrigen obersten Bildstreifen (*a*), welcher linkshin sich anschliefst, als natürliche Ergänzung des Ganzen **Penelope mit ihren Dienerinnen** zu erblicken. Zwar bei Homer liegt während des Gemetzels Penelope in Schlaf versunken da; das pafste nicht für den bildenden Künstler, weil er den Schlaf nicht motivieren konnte. In dem Frauengemache also erkennt man links zweifellos sicher das Ehebett, vor welchem der Künstler die Penelope hingestellt hat »still und hoheitsvoll wie eine Gottheit im Kreise der Ihrigen waltend, von höherem und völligerem Wuchse, den Athene ihr verliehen (σ 195), ganz wie Homer sie malt, wenn er sie den Freiern gegenüberstellt: — »Hingesenkt vor die Wangen des Haupts hellschimmernde Schleier, und an den Seiten ihr stand in Sittsamkeit eine der Jungfraun« — eine Stelle, die durch öftere Wiederholung gehoben (α 331, σ 210, φ 65) den fruchtbarsten Triebkeim für eine künstlerische Konzeption enthielt. Unmittelbar verknüpft mit dem Schicksal der Freier ist die Strafe der bösen Mägde, und etwas wie eine Scheidung von guter und schlechter Gesinnung scheint sich vor den Augen der Gebieterin in der That zu vollziehen. Neben Penelope steht eine ältere Dienerin, etwa die Schaffnerin, die ihr ein Mädchen, welches zum Zeichen von Ergebenheit die Arme über der Brust kreuzt, mit einem gewissen Ausdruck von Befriedigung vorstellt. Abwärts gewandt von dieser wie eine Verurteilte steht eine andre, betrübt die eine Hand gegen den leise geneigten Kopf führend, eine Figur, die durch strikte Ähnlichkeit mit einer der beiden bösen Mägde auf dem erwähnten Vasenbilde die versuchte Deutung bestätigen kann. Hohnlachend entfernt sich eine ältere zweite, durch gemeine Gesichtszüge charakterisierte, welche an die freche Melantho gemahnt, und wie ein unbemerkter Beobachter nimmt sich Odysseus aus, der mit dem gezückten Schwert und einer brennenden Fackel hinwegeilt, um den von Mord befleckten Männersaal zu reinigen (χ 480 ff.).« [Bm]

Ölbau. Die aufserordentlich hohe Bedeutung, welche die Kultur des Ölbaums für Griechenland, namentlich für Attika hatte, ist Veranlassung gewesen, dafs mehrfach Scenen daraus auf Vasengemälden dargestellt worden sind. So sehen wir Abb. 1259, nach Jahn, Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1867 Taf. II zwei bärtige Männer im Schurzfell, der eine mit einer Kappe, welche mit langen Stöcken die Oliven von einem Baume herunterschlagen; ein Jüngling sammelt die zu Boden gefallenen in einen Henkelkorb, während ein anderer in den Zweigen des Baumes sitzt, um mit einem Stab die höher befindlichen Früchte herunterzuschlagen: ein Verfahren freilich, das die alten Landwirte entschieden mifsbilligen (Jahn a. a. O. S. 89). — Noch merkwürdiger ist Abb. 1260 u. 1261 (ebdas. Taf. III, 2 u. 3), Darstellungen einer Amphora aus Caere, im Museo Gregoriano. Auf der einen Seite sitzen zu den Seiten eines Ölbaums zwei Männer auf Stühlen; der eine links hält in der Linken ein kleines, krugartiges Gefäfs, in der Rechten eine Art von Trichter, welchen er dem Gefäfse nähert; der rechts sitzende hält in der Rechten einen Stab, doch ohne sich darauf zu stützen; die Linke streckt er einem vor ihm stehenden, zu ihm aufblickenden Hunde entgegen. Vor jedem steht eine Amphora am Boden. Die In-

schrift, welche lautet: Ὦ Ζεῦ πάτερ, αἴθε πλούσιος **γεν(οίμαν), deutet** darauf hin, dafs die Ernte erst **bevorsteht;** doch ist die Handlung, welche der Mann **links** vornimmt, nicht deutlich; Jahn meint, dafs er **zur Probe** Öl in das kleine Gefäfs ausgeprefst habe. — **Auf der andern** Seite (Abb. 1261) ist der Wunsch **in Erfüllung gegangen.** Ein auf einem Stuhle sitzen**der Jüngling zeigt** mit der Rechten auf eine vor ihm **am Boden stehende** Amphora, während er die Finger **der Linken (wie zählend, bemerkt Jahn richtig) vor das Gesicht hält.** Ihm **gegenüber steht ein anderer Jüngling im Himation, die Linke auf einen Stab stützend, die Rechte ausstreckend; zwischen beiden ein Hund. Dabei steht die Inschrift:** ἤδη μέν, ἤδη **πλέον (ἀ)π' ἄρα βέβακεν (nach der Lesung G. Hermanns).** **Spätrömischer Zeit gehört das Abb. 1262 auf** S. 1048 ab-



1259 Olivenernte. (Zu Seite 1046.)



1260 Ölhandel. 1261

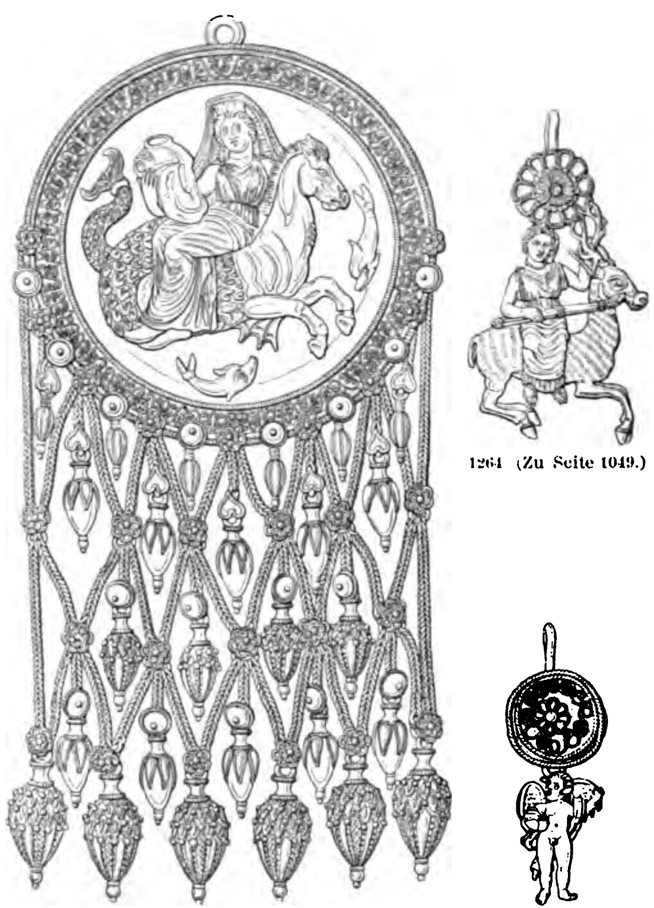
gebildete Sarkophagrelief von roher Arbeit (nach Arch. **Ztg.** XXXV Taf. 7, 1) an. Hier haben, wie oft auf **den Sarkophagen,** geflügelte Genien die mit dem **Ölbau** verbundenen Arbeiten übernommen. Einer **in der Mitte** sammelt die vom Baum gefallenen in **einen** Henkelkorb; rechts dreht ein Genius eine **Ölmühle** *(trapetum)*, in der die Früchte zerquetscht **und** entkernt werden; sie besteht aus einem grofsen **steinernen** Becken (*mortarium*, s. Cato r. r. 22, 1), **in der** zwei scheibenförmige Quetschsteine *(orbes)* **rotieren.** Links ist die Ölpresse dargestellt: ein **Kasten,** mit Oliven gefüllt, davor vier Gefäfse *(labra)*, **in die Erde** gegraben, in welche die ausgeprefste Flüssigkeit abfliefst. Ein Flügelknabe steht im Olivenhaufen und tritt den Saft heraus; dahinter sehen wir den Balken, welcher als Prefsbaum *(prelum)* eine auf die Oliven gelegte Scheibe niederdrückt, wenn dieselben gänzlich ausgeprefst werden sollen. Von links kommt ein Genius mit einem Korb voll Oliven herbei. Näheres über das Technische der Ölbereitung s. Blümner, Technologie d. Griechen u. Römer I, 328 ff. [Bl]

Ohrgehänge (ἐλλόπια, ἐνώτια, *inaures*) gehören im griechischen und römischen Altertum zu den gewöhnlichsten Bestandteilen des weiblichen Schmuckes; wie allgemein sie waren, lehren uns u. a. die Vasenbilder, auf denen sie bei den Frauengestalten nur selten fehlen, und selbst die Skulptur hat es nicht verschmäht, solchen Schmuck, aus Bronze oder Gold, an ihren Frauenfiguren anzubringen, und zwar nicht blofs bei Darstellungen der Aphrodite, Hera u. dergl., sondern selbst bei der, sonst mehr durch kriegerischen Schmuck als durch weiblichen Putz sich auszeichnenden Athene (die Athene Parthenos bei Pheidias z. B.). Schon bei Homer begegnen wir Ohrgehängen (ἕρματα); das Beiwort τρίγληνα, welches sie daselbst mehrfach führen (vgl. Il. XIV, 182; Od. XVIII, 297), hat zu mancherlei Erklärungsversuchen Anlafs gegeben, unter denen die von Helbig (Das Homerische Epos S. 185 ff.) gegebene Deutung am meisten für sich hat, dafs dies Epitheton sich auf die Verzierung



1262 Überleitung. (Zu Seite 1047.)

der Ohrringe durch drei goldene Kugeln (gleichsam »mit drei Augäpfeln«) bezieht, wie sie an etruskischen Ohrringen sich öfters findet. — Von dem Reichtum und der Erfindungsgabe, welche die griechische Goldschmiedearbeit der besten Zeit an diesem Schmuck zu entwickeln wufste, geben uns vornehmlich die Gräberfunde vom schwarzen Meer (publiziert in den Antiquités du Bosphore Cimmérien und in den Petersburger Compte-rendus de la Commission archéologique) einen Begriff. Man hat da im wesentlichen zu unterscheiden zwischen den eigentlichen Ohrringen, welche vermittelst eines dünnen



1264 (Zu Seite 1049.)

1263 Ohrgehänge und Ohrringe. 1265 (Zu Seite 1049.)

Drahtes durch ein in das Ohrläppchen gebohrtes Loch gesteckt wurden, wie unsere modernen Ohrringe, und gröfseren Ohrgehängen, welche man vermittelst eines Bandes über das Ohr hing, so dafs dieses ganz davon verdeckt wurde. Letztere Art des Schmuckes war jedoch, als besonders prunkvoll, bei weitem seltener und ist wohl nur von vornehmen und reichen Frauen getragen worden. Abb. 1263 zeigt ein derartiges Ohrgehänge aus der Krim (nach Compte-rendu 1865 pl. II, 1); hier bildet eine grofse runde Scheibe mit dem darauf eingeprefsten und fein nachziselierten Bilde einer auf einem Seepferde reitenden und einen Harnisch (des Achill) tragenden Nereide den Hauptteil, von welchem in reicher Fülle und zier-

licher Filigranarbeit ein Netz von Goldschnüren mit dazwischen angebrachten Bommeln in Amphorenform herabhängt. Diese letztere Form der Ohrbommel war auch für kleinere Ohrringe sehr beliebt; nicht minder häufig begegnen wir bei den Ohrringen der durch die Beispiele Abb. 1264 u. 1265 (Compte-rendu 1868 pl. I, 2 u. 7) gekennzeichneten Form: dafs nämlich der Schmuck aus zwei Teilen besteht, einer zierlich gearbeiteten Rosette als oberen Hälfte, von welcher ein frei ausgearbeitetes Figürchen, ein schwebender Eros, eine Artemis auf dem Hirsch reitend u. dergl. m. herabhängt. — Neben figürlichen Zierraten sind dann auch die rein tektonischen Formen nicht minder häufig angewandt, meist in der Anordnung, dafs nach oben zu die breiteren Elemente, nach unten zu schmälere, spitz zulaufende angebracht sind. Das Material ist meist Gold, seltener Silber; dazu kommen noch edle Steine und Perlen als Verzierung, zumal im römischen Frauenschmuck waren Perlen, auch allein, ohne weitere Fassung, sehr beliebt. Proben von etruskischem Ohrschmuck bietet in reicher Auswahl das Museo Etrusco Gregoriano; römischen aus Pompeji und Herculanum das Museo nazionale in Neapel. Vgl. Blümner, Kunstgewerbe im Altert. II, 193 ff. [Bl]



1266 Der Hirt mit dem kleinen Oedipus. (Zu Seite 1050.)

Oidipus. Der Held der ergreifenden thebanischen Schicksalstragödie hat die bildenden Künstler bei weitem nicht in dem Mafse wie die Dichter be-

[illegible]äftigt. Die uns so geläufigen Begebenheiten, welche allerdings schon in einem späten Epos behandelt waren, scheinen erst durch die Bearbeitungen der drei grofsen Tragiker das Interesse weiterer Kreise in Anspruch genommen zu haben, boten indessen für künstlerische Darstellung kaum einen günstigen Moment; nur ein einziges darauf bezügliches Kunstwerk wird in den Schriften der Alten erwähnt.

Um so erfreulicher ist es, dafs wenigstens ein Vasenbild vollendeten Stiles existiert, welches uns die Aussetzung des Oidipuskindes und seine Auffindung durch einen Hirten des Königs Polybos von Korinth in rührend einfacher Weise vorführt. Wir geben dasselbe in Abb. 1266, nach Mon. Inst. II, 14. In einer Zeichnung von höchster Sauberkeit der Ausführung sehen wir den wandernden Hirten Euphorbos das Knäblein Oidipodas auf dem linken Arme tragen, während er den Speer gelassen in der Rechten hält. Oidipodas ist schon bei Homer (Ψ 678, λ 271) Nebenform für Oidipus; aber den Namen des Hirten (εὔφορβος = der gute Ernährer), der bei den Tragikern nicht genannt wird, hat wohl der Künstler erfunden als passende Bezeichnung für den Pfleger, der das ausgesetzte Kind fand und in Sicherheit brachte. Wir haben es nämlich hier nicht mit dem Hirten zu thun, dem das Kind auszusetzen übergeben wurde, sondern mit dem, welcher es rettete und nach Korinth brachte. Dafs dieser schlichte Mann auf der Wanderung sei, wird durch den herabhängenden Reisehut und das hohe Riemengeflecht der Sandalen, sowie auch durch den höher gegürteten Chiton und die Lanze in der Hand deutlich angezeigt. Wenn das Kind auf dem Bilde älter als in der Sage und bei diesem Alter auch noch länger und schmächtiger als in der Natur gezeichnet ist, so haben wir darin nur regelmäfsige Eigentümlichkeiten der Vasenmalerei zu erkennen. Ebensowenig darf es auffallen, dafs nichts von durchbohrten Fufsknöcheln zu sehen ist — das Gegenteil würde in dem Gemälde unser Gefühl verletzen —; und dafs der Künstler das Knäblein mit dem Ausdruck von Traurigkeit und Furcht sich an seinen Retter anschmiegen läfst, werden wir ihm als eine schöne Erfindung anrechnen, überhaupt aber die Forderung abweisen, dafs er sich an den Wortlaut einer Dichtung sklavisch hätte binden sollen. — Aufserdem sieht man nur noch auf zwei Gemmen die Scene, wie der Hirt das unter einem Baume ausgesetzte Kind entdeckt, welches ihm die Händchen entgegenstreckt; eine bei Overbeck, Her. Gal. I, 4.

Die Darstellungen des Abenteuers mit der Sphinx machen die Hauptmasse der Bildwerke des Kreises der Oidipodie aus; sie finden sich auf einer sehr reichen Anzahl von Vasen und geschnittenen Steinen. Erstlich die Scene, wo nach früherer Erklärung das Ungeheuer einen der gegen sie ausgezogenen Thebaner packt oder schon niedergeworfen hat. Da aber der jedenfalls aus dem Orient überlieferten Phantasiegestalt der Sphinx ursprünglich die symbolische Bedeutung des unerbittlichen Todesgeschicks beizuwohnen scheint, so kann die spezielle Beziehung auf die Oidipussage freilich hier entbehrt werden. Indessen beschreibt schon Aischylos (Sept. 541 ff.) das Schildzeichen des Parthenopaios genau so, wie es ein Thonrelief (abgeb. Art. »Sphinx«) zeigt: die Sphinx hält einen Thebaner über ihm liegend in den Krallen; und ähnlich müssen wir uns auch die Schnitzerei des Pheidias an den Thronlehnen des olympischen Zeus denken (Paus. V, 11, 2: παῖδες Θηβαίων ὑπὸ Σφιγγῶν ἡρπασμένοι). Die Sphinx ist eben durch die Sage für alle Griechen allmählich zu einer spezifisch thebanischen Todesgöttin geworden. Dieselbe erscheint jedoch auffallenderweise auf sämtlichen Bildwerken von der Blütezeit der griechischen Kunst an keineswegs als ein furchtbares Ungetüm und sie wird ebensowenig mit Waffen angegriffen; vielmehr ist ihre Bildung meist anmutig, nie schreckend, höchstens starr, und die Männer oder Jünglinge, welche das grofse Rätsel des Lebens und des Todes zu lösen gekommen sind, stehen völlig unerschrocken da oder sitzen auch, aufmerksam, tief sinnend, zuweilen mit der Geberde des an die Stirn oder an den Mund gelegten Fingers. Die Sphinx prüft eben auf Weisheit, nicht auf Stärke oder Heldenmut: nur wenn man dies festhält, begreift man die späteren genrehaften, zuweilen fast spielenden Darstellungen der Maler, bei denen sogar die Person des Oidipus zweifelhaft oder gleichgültig wird. — Die gewöhnlichste und einfachste Fassung der Scene bietet sich auf Abb. 1267, nach Tischbein, Vases d'Hamilton II, 24 »Oidipus steht mit zurückgeworfenem Reisehut, in grofser Chlamys, aus welcher die Spitze seiner Schwertscheide hervorsieht, die Füfse mit Riemenkothurnen bekleidet, die rechte Hand auf den Speer stützend, ruhig vor der auf dem Felsen hockenden, ernst und edel dargestellten Sphinx.« Die Variationen in Gestalt und Kleidung des Oidipus sind unbedeutend; auch kommt natürlich wenig darauf an, ob er mit Waffen versehen ist, da er ja von ihnen keinen Gebrauch machen wird. Die Sphinx aber kauert einige Male nicht auf einem Felsen, sondern hockt auf einer ionischen Säule, deren Beziehung auf Gräber anerkannt ist, auch auf einer dorischen Säule (Annal. 1876 tav. 3) oder auf einer Altarbasis (Helbig, Camp. Gem. N. 1155), wodurch sie eher einem aufgestellten Bilde, als einem lebendigen Ungeheuer gleich wird. Noch mehr umgestaltet wird der Charakter der Darstellung aber dadurch, dafs Oidipus mehrmals nicht steht, sondern gemächlich auf einem Felsen vor ihr sitzt und mit nachdenklichem Gesichtsausdruck oder mit naiver Geberde gespannter Erwartung, mit offenem Munde (Overbeck 1, 13) zu ihr emporblickt. So

namentlich auf dem Innenbilde einer Schale (abgeb. Overbeck 1, 12), wo der mit Namensinschrift bezeichnete Oidipus gelassen in Reisetracht mit übergeschlagenen Beinen und das Kinn auf die Hände, diese auf den Knotenstock stützend dasitzt und der Rätselgeberin lauscht, von deren Munde gerade nach der Beischrift die zum Rätsel gehörigen Worte (ΚΑΙ ΤΡΙπουν) ausgehen. Betrachtet man dabei den bekannten Rätselspruch selber von dem Geschöpfe, das Morgens auf vier, Mittags auf zwei und Abends auf drei Beinen einhergeht, und vergleicht damit andre derartige Volkswitze der Griechen und Deutschen, so wird bald einleuchten, dafs schon in diesen einfachen Vasenbildern nicht der Held der Schicksalstragödie dargestellt sein kann, sondern der Oidipus des Volksmärchens, der witzige Kopf, welcher sich in der bei den Griechen als Zeitvertreib beliebten Beschäftigung der Rätsellösung auszeichnet. Noch deutlicher erhellt dies aus denjenigen Bildern, in welchen man eine gröfsere Anzahl von Personen um die Sphinx versammelt sieht (z. B. Overbeck 1, 14; 2, 2), und besonders auf der Vase des Hermonax (abgeb. Mon. Inst. VIII, 45), wo aufser dem gewöhnlich für Oidipus gehaltenen noch zehn andre Männer verschiedenen Alters im griechischen Alltagskostüm und als eine ganz friedliche Gesellschaft um die klassische Rätselaufgeberin gruppiert sind und in Gesichtsausdruck und Handbewegungen die verschiedenen Grade ihrer Beteiligung an dieser Unterhaltung wiederspiegeln. Daher ist gewifs in noch viel weiterem Umfange als schon Overbeck angenommen hat, die Hinüberführung des mythischen Einzelvorgangs in ein Genrebild des täglichen Lebens hier anzuerkennen und z. B. auch auf dem letzterwähnten Bilde der vor die Sphinx postierte Mann in Reisetracht mit Schwert und zwei Lanzen nur noch eine Reminiscenz an Oidipus, nicht dieser selbst. Als einen anmutigen Scherz glaubt der Unterzeichnete auch ein Vasenbild (Annal. 1867 tav. J) betrachten zu dürfen, wo statt des Mannes eine junge Frau vor der Sphinx steht und mit ausgestrecktem Arme ihre Rede begleitet: sie selbst gibt, den Spiefs umkehrend, dem Ungeheuer ein Rätsel auf, und die Sphinx, nachdenklich den Kopf senkend, scheint über die Lösung in Verlegenheit zu sein. Und da schon sogar Aischylos seiner thebanischen Trilogie vom Oidipus ein Satyrspiel mit dem Titel Sphinx beigefügt hatte, so darf es uns auch nicht wundern, einmal auf einem höchst possierlichen Bilde (Overbeck 2, 3) einen alten zottigen Silen im Theaterkostüm vor der aufgeputzten Sphinx stehen zu sehen, indem er ihr wahrscheinlich mit derber Scherzrede in der erhobenen Hand einen anscheinend schon gerupften Vogel zum Verspeisen darbietet.

1267 Oedipus vor der Sphinx. (Zu Seite 1050.)

Eine eigentümlich grausige Darstellung der Sphinx kennen wir nur auf zwei etruskischen Aschenkisten, deren Bildwerke ja als Abzweigungen älterer griechischer Kunstübung zu betrachten sind. Hier (Overbeck 2, 8) erscheint die Sphinx als ein kentaurenartiges Gebilde: auf dem Leibe eines männlichen Löwen erhebt sich ein weiblicher Oberkörper, dem statt der Arme grofse Flügel angewachsen sind. Sie setzt die Vordertatze auf einen Menschenschädel. Vor ihr steht Oidipus, bärtig, lang bekleidet, einen Stab in der Linken, die Rechte zu rednerischer Geberde erhoben. Auf der andern Seite steht eine flügellose sogen. etruskische Furie mit brennender Fackel, die wohl besser Totenführerin zu nennen ist, jedenfalls aber über die Bedeutung der Darstellung keinen Zweifel läfst.

Die Einflüsse etruskischer Anschauung zeigen sich deutlich in einem ganz ähnlich angelegten späten unteritalischen Vasenbilde, wo neben der elegant auf Blumenkelchen schwebenden Sphinx rechts der jugendliche Oidipus steht, ebenfalls in der Haltung eines Redenden, links die Furie, modernisiert im Jagdkostüm (Annal. 1781 tav. M). Das Hauptbild der Vase, die Leichenfeier des Patroklos mit der Schlachtung der gefangenen Troer darstellend (Mon. Inst. VIII, 32. 33), gibt dazu die Bestätigung. — Derselben etruskischen Liebhaberei für Mordscenen ist es zuzuschreiben, dafs auf einem Grabrelief in Pompeji (abgeb. Overbeck Taf. 2, 4), welches Oidipus nach Art der Vasenbilder zeigt, am Fufse des Felsensitzes der Sphinx, die übrigens winzig und gar nicht furchtbar gebildet ist, mehrere Leichen liegen. Endlich bietet ein Wandgemälde im Grabe der Nasonen (Overbeck 2, 5) eine mit menschlicher Hand gestikulierende Sphinx, indem die geflügelte Jungfrau erst von den Hüften an in den Hinterleib einer Löwin ausgeht;

vor ihr legt Oidipus, in die griechische Chlamys gekleidet, nachsinnend den Finger fast in den Mund, während der ganz römisch gerüstete Diener das Pferd seines Herrn am Zügel haltend ruhig daneben steht. — Gleichsam als landschaftliche Staffage erscheint ein nackter Jüngling, der mit einem als Sphinx gebildeten Hündchen spielt, auf einem etruskischen Spiegel (Overbeck Taf. 2, 9). — Über die Gestalt und sonstige Entwickelung und Bedeutung der Sphinx s. Art.

Von den übrigen Scenen der Oidipussage sind so gut wie keine bildlichen Erinnerungen übrig. Die Tötung des Laios im Hohlwege kann man allenfalls auf einer etruskischen Aschenkiste wiederfinden (Overbeck S. 61 f.). — Auf die Vermehrung der Frevel durch die schnöde Abweisung des Sehers Teiresias nach Sophokles' Tragödie wird mit grofser Wahrscheinlichkeit ein Vasengemälde gedeutet (Overbeck Taf. 2, 11), auf dem Oidipus als bescepterter König thront, während vor ihm Teiresias im theatralischen Priesterschmuck steht, das mit einem Tempelchen bekrönte Scepter haltend nnd von einem mit Lorbeer geschmückten Knaben an der Hand geführt. Eine hinter dem Könige stehende, unbezeichnete Frau mit einem Spiegel mufs man wohl für Jokaste nehmen. Im oberen Felde sitzen drei thebanische Gottheiten: Apollon in der Mitte, zu den Seiten Athena und Aphrodite.



1268 Oedipus wird geblendet.

Dafs die Tragödien des Sophokles weit weniger Einflufs auf Kunstdarstellungen übten, als die dem Geschmack der Menge mehr zusagenden des Euripides, zeigt auch das einzige und dürftige Kunstwerk, welches uns von den ferneren Schicksalen des Oidipus erzählt, eine etruskische Aschenkiste, hier Abb. 1268, nach Inghirami, Mon. etruschi tav. 71. Die Grundlage dieses Kunstwerkes ist eine von der Sophokleischen Tradition, nach welcher Oidipus, aufgeklärt über seine Schuld, sich selbst des Augenlichts beraubt, abweichende Erzählung, welche eben Euripides befolgt hat. Nach dieser wurde Oidipus, nachdem er etwa durch Seherspruch als der Mörder seines Vorgängers in der Herrschaft erkannt war, von den Waffengefährten des Laios geblendet. Schol. Eur. Phoen. 61: ἐν δὲ τῷ Οἰδίποδι οἱ Λαΐου θέραποντες ἐτύφλωσαν αὐτόν· ἡμεῖς δὲ Πολύβου παῖδ' ἐρείσαντες πέδῳ ἐξομματοῦμεν καὶ διόλλυμεν κόρας. Aus dieser Stelle geht zugleich hervor, dafs Oidipus noch nicht einmal als der Sohn des Laios, sondern nur als dessen Mörder entdeckt war. Hiernach ist die Erklärung des Bildes sehr einfach. »In der Mitte sehen wir den jugendlichen Oidipus, der auf die Knie geworfen, an beiden ausgebreiteten Armen von zwei bewaffneten Männern festgehalten wird, während ihm ein dritter, der ihn im Haar ergriffen hat, mit einem Dolch oder kurzen Schwert die Augen aussticht. Links steht Kreon mit einem Stabe; unter seiner Autorität wird die Strafe vollzogen; hinter diesem scheint seine Gemahlin Eurydike, auf einem Thron mit Löwenklauen sitzend, vor dem furchtbaren und schmachvollen Anblick

entsetzt, in Ohnmacht zu sinken, weswegen eine Dienerin sie unterstützt. Andrerseits, rechts von der Mittelgruppe, eilt Jokaste mit ihren beiden Knaben unter den Geberden heftigen Schmerzes herbei, auch sie von einer Dienerin begleitet« (Overbeck).

Über ein hochberühmtes Erzbild der sterbenden Jokaste von Silanion (um Alexanders Zeit), erfahren wir nur, dafs der Künstler dem Erze, woraus er das Gesicht der Jokaste bildete, Silber beimischte, um in der dadurch entstehenden Blässe des Metalls die Bleichheit des Todes wiederzugeben (s. Brunn, Künstlergesch. I, 394. 397).

Eine schematisch zusammenfassende Darstellung von Hauptmomenten aus Oidipus' Leben hat sich auf dem Deckel eines römischen Sarkophages gefunden (abgeb. Mon. Inst. VI. VII, 68 B), und zwar diesmal in Übereinstimmung mit der Sophokleischen Tragödie. Von der Mittelscene aus nach links sieht man jedesmal durch Bäume getrennt: 1. die Auffindung des ausgesetzten Kindes durch einen Ziegenhirten; 2. Oidipus als Jüngling über seine Abkunft nachsinnend (vgl. Soph. O. R. 785 ff.); 3. die Befragung des delphischen Orakels, angedeutet durch die Bildsäule Apollons und einen flammenden Altar, auf dem der Frager mit einem Diener Früchte opfert. Am rechten Ende setzt sich die Erzählung des Bildwerks fort mit 4. der Tötung des Laios, welcher als bärtiger langbekleideter Greis von dem ein gezücktes Schwert haltenden Jünglinge an den Haaren vom Wagen herabgerissen wird. Dann sogleich weiter nach innen 5. Oidipus vor der Sphinx stehend, unter deren Felsensitz ein Menschenkopf liegt. Die Mittelscene wird durch eine den Palast andeutende Säule in zwei Teile zerlegt: rechts davon befragt 6. Oidipus auf einem Felsen (statt des Thrones?) sitzend den alten Diener über das ausgesetzte Kind; links 7. führt dieser den Hirten des Polybos als Zeugen für die Wahrheit seiner Aussage mit lebhafter Geberde zum Palaste (vgl. Soph. O. R. 1146 ff.). Ersichtlich fehlt die tragische Schlufsscene aus Rücksicht auf den Ort der Darstellung: die Hauptseite des Sarkophags zeigt dafür den Adonismythus. [Bm]

Olympia.

Lage und Umgebung.

Die westpeloponnesische Küstenlandschaft Elis wird in der Richtung von Osten nach Westen von zwei gröfseren Flüssen durchschnitten: dem Peneios (jetzt Flufs von Gastuni), an welchem Elis, die Hauptstadt der ganzen Landschaft, lag, und dem Alpheios (jetzt Ruphia), dem heiligen Strom von Olympia.

(Siehe für das Folgende die Karte, Abb. 1269 umstehend, nach Bötticher, Olympia 2. Aufl. S. 20.)

Der Alpheios, dessen Gebiet hier allein in Betracht kommt, gehört dem Küstenlande nur mit seinem Unterlaufe an. Er betritt dasselbe, nach Aufnahme des Ladon und Erymanthos zum stattlichen Strom von annähernd 50 m Breite gewachsen, durch eine Thalenge; rechts bewacht der breite Bergrücken des Sauros (320 m, Höhe von Aspraspitia. Paus. VI, 21, 3) den Pafs, links der weithin sichtbare spitze Kegel, welcher einst die Stadt Phrixa trug (305 m, Höhe von Paläo Phánaro. Paus. VI, 21, 6; Steph. Byz. u. Φρίξα und Φαιστός: 35 Stadien von Olympia. — Herod. IV, 148; Xenoph. Hell. III, 2, 30; Polyb. IV, 77 u. 80; Strabo p. 343). Der Saurosberg ist ein südlicher Vorsprung der arkadischen Pholoë (Strab. p. 357; Paus VI, 21, 5; vgl. E. Curtius, Pelop. II, 43. 44), die Höhe von Phrixa ein Eckpfeiler des vielleicht Phellon (Strabo p. 344; E. Curtius a. a. O. S. 90) genannten Hügelsystems, in welchem das triphylische Lapithasgebirge nach Norden sich abdacht und verzweigt. Auch die Hügelreihen, welche weiterhin den Lauf des Alpheios begleiten, sind Ausläufer dieser Gebirge. Sie lockern sich indessen mehr und mehr. Zunächst erweitert sich die Thalsohle alsbald zu einer durchschnittlich 1000 m breiten Ebene, die über 10 km westwärts sich erstreckt, bis sie von zwei gegen einander vorspringenden Hügelzungen scheinbar wieder geschlossen wird. In dieser Thalebene zieht nun der Flufs, zwischen den Steilufern seines weiten, mit Kies und Sand erfüllten Winterbettes unstät hierhin und dorthin sich krümmend, vielfach sich spaltend und kleine Inseln umschreibend, in lebhafter Strömung (Gefälle 1 : 560) dahin. Zugleich empfängt er von Norden her eine Reihe von Bächen und Rinnsalen, die aus den Thalfalten und Einschnitten der Pholoë herabströmen. Der bedeutendste unter diesen Zuflüssen ist der Kladeos (Paus. V, 7, 1 u. ö.; Xenoph. Hell. VII, 1, 29: Κλάδαος), jetzt Lalaïkó genannt nach der Ortschaft, unterhalb deren er entspringt, oder Bach von Stravokephháli nach einem Dörfchen, das sein Lauf berührt.

Bevor der Kladeos aus seiner gegen 500 m breiten Thalmulde in die Alpheiosebene hervorbricht (Gefälle im Mittel 1 : 117), treten die rechtsseitigen Höhen der letzteren im Bogen von dem Strome zurück, und es entsteht so in dem Alpheiosthalboden ein besonderer Abschnitt, welcher im Süden von dem Strom, im Norden von den theaterförmig gefalteten Höhen, im Osten von Höhen und Strom zugleich, im Westen schliefslich von dem Kladeos und einem jenseits desselben wieder hart an das Ufer des Hauptflusses vortretenden Hügelzug (Höhe von Druwa 168,4 m) begrenzt wird. Auf dieser Sonderebene im Alpheiosthale liegt zurückgezogen von der Meeresküste und doch unfern derselben Olympia. Ein stumpf zulaufender Kegel am linken Kladeosufer scheidet Seitenthal und Feststätte; es ist die Warte von Olympia, der Berg des Kronos (122,6 m).

Die Ruine des Zeustempels, des Zentrums der zu Füfsen des Kronion vereinigten Heiligtümer, Weihgeschenke, Festspielplätze, Verwaltungs- und Reprä-

sentationsgebäude, Athletenschulen, Priesterwohnungen, Absteigequartiere für vornehme Gäste, Säulenhallen, befindet sich unter 37° 38' 4" geogr. Breite und 39° 17' 42" geogr. Länge östl. v. Ferro.

Der Südrand des Thales von Olympia ist ärmer an Wasserläufen und weit in das Hügelmassiv zurückgreifenden Einschnitten als der nördliche. Nur der Selinus fliefst hier reichlicher. Er erschliefst zugleich das Herz von Nordtriphylien, wo einst auf direktem Wege 20 Stadien von Olympia das alte Skillus lag. Sein wald- und wildreiches Revier ist durch Xenophon bekannt. Pausanias sah dort noch den Tempel, den der verbannte Athener der ephesischen Artemis hatte erbauen lassen, und wenig weiter das Grab desselben. Man setzt die Stadt mit Wahrscheinlichkeit bei Kréstena an, wie heute der Hauptort der Gegend südlich von Olympia heifst. Der gleich dem Alpheios fischreiche Bach aber, in dessen Wiesengrund »die Lasttiere der zum Fest versammelten Reisenden auf die Weide geschickt wurden«, mündet der Südwestzunge der Druwahöhe gegenüber, dort wo der Alpheios gezwungen ist nach Norden auszubiegen. Xenoph. Anab. V, 3, 7 f.; Hell. VI, 5, 2; Strab. p. 343: Heiligtum der Athena Skilluntia; Paus. V, 6, 4—7 u. VI, 22, 4; Steph. Byz. u. Σκιλλοῦς; E. Curtius a. a. O. S. 91; J. G. A. ed. Röhl, Add. 119.

Die eben bezeichnete Stelle ist die Grenzscheide des mehr geschlossenen Olympiathales und des offeneren Küstengebiets. Denn es lockern sich von hier an die Westabdachungen des Pholoëgebirges so ergiebig auseinander, dafs zwei weiträumige Niederungen zwischen denselben Bettung finden, zunächst jene von Kriekuki, die von mehreren Bächen, darunter dem Kytheros (Paus. VI, 22, 7) oder Kytherios (Strab. p. 356), wohl dem Rinnsal von Bruma, und dem Enipeus (Strab. p. 356), der ansehnlichen heutigen Lestenitza, durchzogen wird, dann die Küstenebene selbst. Aus letzterer fällt der Alpheios zwischen zwei grofsen Lagunen (südl. L. von Agulenitza, nördl. L. von Muriá) in den kyparissischen Golf (jetzt Golf von Arkadia), eine langgedehnte Bucht des ionischen oder sikelischen Meeres.

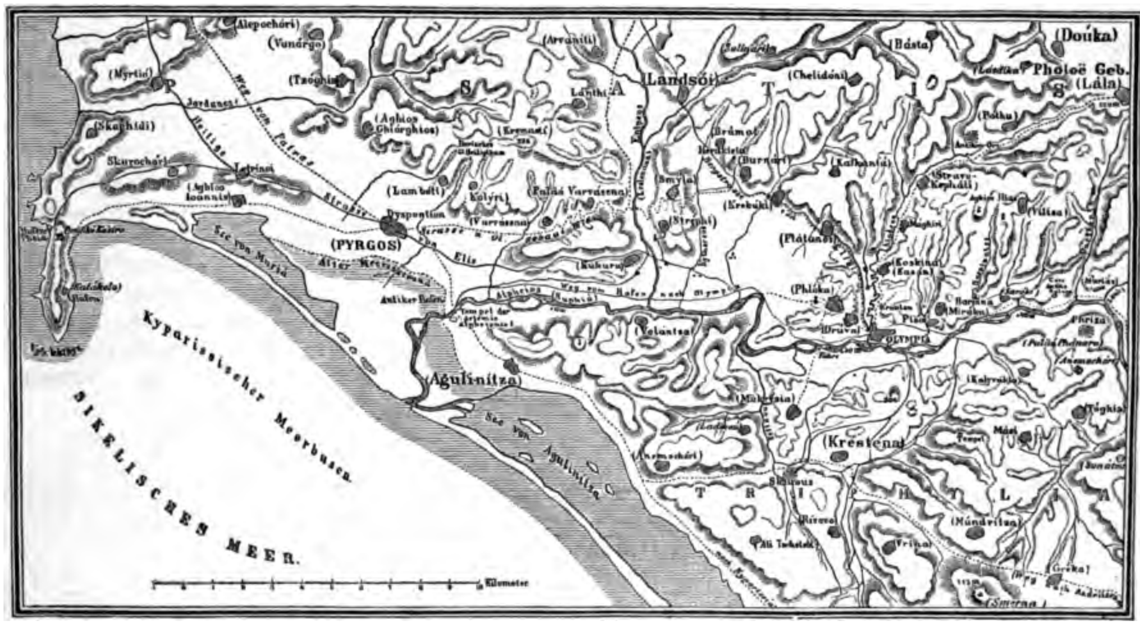
Nach Strabon p. 343 mündete der Alpheios zwischen Epitalion und Pheia, und an der Mündung selbst lag innerhalb eines Haines ein Tempel der Artemis Alpheionia oder Alpheiusa, 80 Stadien von Olympia entfernt.

Epitalion, ein strategisch wichtiger Punkt, der an der Küstenstrafse von Samikon nach Elis den Alpheiosübergang beherrschte, mufs auf der Nordwestspitze des triphylischen Hügellandes, also oberhalb Agulenitza, gesucht werden; es nahm die Stelle einer älteren Stadt Thryon oder Thryoessa (Binsicht) ein (Xenoph. Hell. III, 2, 29; Polyb. IV, 80; Strab. p. 349: Steph. Byz. u. Ἐπιτάλιον; E. Curtius a. a. O. S. 76. 88; — Il. II, 592 u. XI, 711. 712; Steph. Byz. u. Θρύον). Pheia dagegen lag auf dem westlichsten, das Meer berührenden Ausläufer der Pholoë, dem Höhenzuge von Skaphidi, der südwärts als schmale Felszunge in das Meer vorspringt und so eine gegen Norden wohl geschützte Bucht einschliefst. Diese Felszunge hiefs im Altertum nach ihrer eigentümlichen Grundgestalt Ἰχθύς, Fisch. Wo sie vom Festlande sich loslöst, ragt heute die Ruine des mittelalterlichen Kastells Pontikókastro. Dasselbe wird genau die Stelle der alten Pheia oder Phea einnehmen, da auch sie ein fester Platz war. Ihr Hafen, in welchem zu Schiffe kommende Olympiapilger anlegten (120 Stadien von Olympia), ist nach Strabon in der Bucht westlich von dem Kastell zu erkennen, wo eine kleine Insel vorliegt (p. 343: πρόκειται δὲ καὶ ταύτης νησίον καὶ λιμήν). Jedenfalls aber hat auch die weit geschütztere heutige Rhede von Katákolo schon im Altertum als Landeplatz gedient [1]. Die Reste des Artemisions (vgl. Polyb. IV, 79) deckt, wenn solche überhaupt noch existieren, der inzwischen bedeutend vorgerückte Alluvialboden, aus dem die Küstenebene besteht. Strabon gibt die Entfernung des Heiligtums, in welchem die Wandgemälde zweier korinthischer Meister besonders hervorgehoben werden (Strab. l. c.; Athen. VIII, 346C; Brunn, Künstlergesch. II, 7), mit 80 Stadien an. Darnach wäre die alte Alpheiosmündung, vorausgesetzt dafs der Ausdruck πρὸς τῇ ἐκβολῇ genau genommen werden darf, ungefähr 3000 m oberhalb der jetzigen anzusetzen.

Die teilweise Umgestaltung der Küstenebene seit der römischen Kaiserzeit wird noch durch eine andere Notiz bezeugt. Wie heute Pyrgos, dessen Hafen Katákolo wir schon erwähnt haben, so war im Altertum Letrinoi der Hauptort der Mündungsebene (Xenoph. Hell. III, 2, 25 u. 30; IV. 2, 16; Paus. VI, 22, 8—11). Er lag an der Küstenstrafse von Olympia nach Elis, von diesem 180, von jenem 120 Stadien entfernt. 6 Stadien davon (ἀπωτέρω Paus.) befand sich ein kleiner See von 3 Stadien im Durchmesser. Letrinoi wird demnach unweit von Pyrgos angenommen (bei dem heutigen Hagios Joannes: Curtius, Pelop. II, 73; Olympia u. Umgegend S. 7), der See aber ist verschwunden, scheint in der grofsen Lagune von Muriá aufgegangen zu sein. Von der nach der Sage durch Letreus, einen Sohn des Pelops, gegründeten Stadt sah Pausanias nur mehr wenige Gebäude und einen Tempel der Artemis Alpheiaia oder, wie sie die Eleier nannten, Elaphiaia. Den alten Beinamen erklärte

[1]) Il. VII, 135: Φειᾶς πὰρ τείχεσσιν, Ἰαρδάνου ἀμφὶ ῥέεθρα, vgl. Schol. u. Strab. p. 342; der Jardanes mufs das Flüfschen sein, das nördlich von Skaphidi den Küstenrand durchbricht; anders Bursian, Geogr. v. Griechenl. II, 301 Anm. 1. — Od. XV, 397: Φεαί; Thukyd. II, 25; Xenoph. Hell. III, 2, 30; Polyb. IV, 9; Strabo p. 342. 343. 351; Steph. Byz. u. Φεά.

man durch die Fabel von der Liebe des Alpheios zu der spröden Göttin. Öfters zurückgewiesen habe der Flufsgott beschlossen, sich der Geliebten mit Gewalt zu bemächtigen. Er sei daher bei Gelegenheit eines nächtlichen Festes, das Artemis mit ihren Nymphen beging, nach Letrinoi gekommen, habe aber unverrichteter Dinge abziehen müssen, da die Göttin, welche seine Absicht erkannte, sich unkenntlich machte, indem sowohl sie selber als auch ihre Genossinnen sich das Gesicht mit Lehm beschmierten. So die Fabel nach Pausanias; sie verdankt ihre Wendung den schlammreichen Überschwemmungen, mit denen der Alpheios die Niederung am Meere seit alter



1269 Übersichtskarte der unteren Alpheiosebene.

Zeit heimsucht. Ihnen mufs ehedem auch das Heiligtum ausgesetzt gewesen sein. In Anbetracht dessen ist bei der nur formalen Verschiedenheit der Beinamen trotz der bedeutenden Differenz der angegebenen beiderseitigen Distanzen von Olympia die Annahme gerechtfertigt, dafs jenes von Strabon angeführte Artemision πρὸς τῇ ἐκβολῇ und dieses von Letrinoi identisch seien; umsomehr, als nach anderer Version der leidenschaftliche Flufs, um die Göttin zu erhaschen, seinen Lauf bis nach Ortygia bei Syrakus fortsetzen sollte (Paus. l. c.; Schol. Pind. Pyth. II, 12; Nem. I, 3). Die jüngere Sage nennt bekanntlich an Stelle der Artemis die Quellnymphe Arethusa.

Eine Reihe von Strafsen durchschnitt das beschriebene Gebiet, Olympia mit der Küste und den umliegenden Kantonen zu verbinden.

Der Hauptweg von Elis her hiefs der heilige (καλεῖται δὲ ἱερά Paus. V, 25, 7). Er lief durch die Ebenen — daher auch ἡ πεδιάς Paus. V, 16, 8; vgl. VI, 22, 8; Strab. p. 357 — von Gastuni und Pyrgos, zuletzt das Alpheiosthal aufwärts. Genannt werden als an ihm gelegen die Quelle Piera, landbekannt wegen der dort vorgenommenen, auf die olympischen Feste bezüglichen Opfer und Reinigungen (Paus. V, 16, 8), das der Sage zufolge von einem Sohne des Oinomaos gegründete, mit Pisa, seiner Mutterstadt, stets verbündete Dyspontion (Strab. p. 357; Paus. VI, 22, 4; Steph. Byz. u. Δυσπόντιον; E. Curtius, Olympia u. Umgegend S. 8 nimmt es bei Pyrgos an), und Letrinoi (s. oben), seit alter Zeit mit Elis befreundet. — Der Alpheios konnte im Altertum 6000 Schritte von der Küste aufwärts mit Schiffen befahren werden (Plin. N. H. IV. 5, 6), für Transporte auf Flöfsen aber war er bis nach Olympia hinauf geeignet. Ein Hafen an der Strommündung ist also vorauszusetzen, vielleicht auch ein Hafenweg, der sich landeinwärts mit dem heiligen vereinigte wie noch in der Ebene jener von Pheia. — Kürzer, aber beschwerlicher war der andre elische Weg, der sog. Bergweg (ὀρεινὴ ὁδός Paus. VI, 22, 5). Er führte aus dem Peneiosthal in jenes des elischen Ladon und überschritt dann das Hügelland nordwestlich von Olympia. An ihm war über dem Bache Kytheros (s. oben) Herakleia gelegen, ein noch zu Pausanias' Zeit besuchter Badeort mit einem Nymphenheiligtum (Strab. p. 356: 40 Stadien von Olympia; Paus. VI, 22, 7: 50 Stadien).

Vom Südrande des Thals kamen über Lepreos und Samikon die Wege aus Messenien herab. Jener von Samikon berührte Skillus (s. oben) und führte zuletzt an einer steilen Bergwand vorbei

(ὄρος πέτραις ὑψηλαῖς ἀπότομον Paus.), genannt Typaion. Von ihr sollten nach elischem Gesetz die Frauen herabgestürzt werden, die zur Zeit der Festspiele zu Olympia ertappt würden, eine Strafe, die übrigens nie zum Vollzug gekommen ist (Paus. V, 6, 7 u. 8; Steph. Byz. u. Τύπαιον). Olympia gegenüber erhebt sich ein Punkt bis zu 306 m; etwas nordöstlich von demselben mag die Stelle gewesen sein.

Die Strafse aus dem Inneren der Halbinsel war mit einer Reihe von Denkmälern und Gründungen besetzt, die würdig auf Olympia vorbereiteten. Bei einem hoch über dem Alpheios gelegenen Asklepiostempel senkte sich dieselbe von dem Saurosberg zu dem Flufs hinab und hielt sich weiterhin an dessen rechtem Ufer. Unfern dem Asklepiostempel, an dem Bache Leukyanias hatte Dionysos Leukyanites ein Heiligtum. Bei der Mündung der Parthenia lag das Grab der Rosse des Marmax, des ersten Freiers der Hippodameia. Eine Strecke weiter, an dem Flüfschen Harpinates folgten die Trümmer und Altäre der alten Stadt Harpina, benannt nach der Mutter des Oinomaos (Strab. p. 357; Luc. de morte Peregr. 35: 20 Stadien von Olympia). Wieder etwas thalabwärts erhob sich der hohe Erdhügel, der die von Oinomaos getöteten Freier deckte; man erkennt ihn noch heute hart am Alpheios. Ein Stadion weiter erinnerte ein Tempel der Artemis Kordaka an die Siegestänze der Gefährten des Pelops. Nahe dem Artemision schliefslich war ein kleines Gebäude, in welchem ein eherner Behälter die Gebeine des Pelops barg (Paus. VI, 21, 4—22, 2). Bei Harpina nahm diese arkadische Hauptstrafse eine andere auf, die durch das Thal der Parthenia von Thelpusa im nördlichen Arkadien herabkam.

Sosipolis, der Stadtgenius von Elis, der auch in Olympia eine hochheilige Kultstätte besafs, trug in seiner Hand das Horn der Amaltheia (Paus. V, 20, 2 f.; VI, 25, 4). Das Attribut deutet auf die Fruchtbarkeit des elischen Bodens. Heute noch gehört die Landschaft um den Peneios und unteren Alpheios zu den gesegnetsten in Griechenland. Tiefgrundiges Erdreich lagert in den Thälern und Ebenen; alle Höhen auch sind reichlich mit Humus bedeckt und zeigen nur stellenweise den nackten Felsboden. Eine Menge von kleineren Flüssen, Bächen und Rinnsalen bewässert das Land, und keineswegs seltene atmosphärische Niederschläge erhöhen die Feuchtigkeit. Rauhe Winde werden durch die nördlich und östlich vorliegenden Hochränder Arkadiens abgehalten; nur der weiche West begeht ungehindert die gegen Abend geneigten und geöffneten Fluren. Dementsprechend ist Elis und insbesondere das Alpheiosgebiet verhältnismäfsig reich an Vegetation und ausgezeichnet durch einträglichen Feldbau. Weingärten und Korinthenpflanzungen, Getreidefelder und Wiesen bedecken nicht nur die Niederungen und Mulden, sondern ziehen sich hier und dort hoch an den Hängen und Terrassen hinauf. Die Höhen sind teils mit mannigfachem niedrigem Gehölz und einzelnen Bäumen, teils mit förmlichen, obschon lichten Fichtenwaldungen bestanden. Im Altertum müssen Baumwuchs und Bodenbestellung noch weit reicher gewesen sein. Polybios (IV, 73) betont die Wohlhabenheit der Bevölkerung und ihre Liebe zum Landleben, Strabon (p. 343) hebt die vielen Heiligtümer des Landes hervor und die infolge des Wasserreichtums üppigen Haine, in denen sie gelegen waren. Ein Wald von wilden Ölbäumen beschattete auch Olympias Gründungen und Festspielplätze; der heilige, später mit einer Mauer umhegte Tempel- und Altarbezirk trug daher den Sondernamen Ἄλτις, d. i. Ἄλσος, Hain (Pind. Ol. III, 16 f.; VIII, 9; XI, 45; Xenoph. Hell. VII, 4, 29; Strab. p. 353; Paus. V, 10, 1 u. ö.).

Ästhetisch betrachtet ist die Umgebung von Olympia freundlich und anmutig. Die niedrigen, im ganzen weich, im einzelnen jedoch mannigfaltig gestalteten Höhen mit ihrem Baumschlag, das weite, stromdurchzogene Thal, hier durch Kulturen, dort durch Weidengebüsch und einzelne stattliche Platanen auf grüner blumiger Heide belebt, erfreuen das Auge und erheitern den Sinn. Frieden und Beruhigung schöpft der Mensch aus so lieblicher Idylle. Die Beschränktheit des Horizonts lädt zu stiller Sammlung ein; die Geräumigkeit der Ebene, die Lockerheit und geringe Erhebung ihrer Ränder lassen keine Bedrängnis aufkommen.

Lysias bezeichnet Olympia als auf dem schönsten Punkte Griechenlands gelegen (ἐν τῷ καλλίστῳ τῆς Ἑλλάδος Olymp. 2). Uns befremdet dieses Urteil ein wenig. Wir vermissen jene schneidige und energische und in gewissem Sinne auserlesene Formgebung, jenen sozusagen aristokratischen Charakter, worauf uns die besondere Schönheit griechischer Landschaften zu beruhen scheint. Doch diese Art von Schönheit traf der Grieche fast aller Orten in Hellas, und Gewohntes verliert bekanntlich den Reiz; die Schönheit einer Hügellandschaft dagegen mit bewaldeten Kuppen, lachenden Fluren, grünenden Auen trat ihm kaum anderswo so eindringlich entgegen als in dem heiligen Gebiete von Elis. Das war es, was Lysias und seine Landsleute bestach, bestechen mufste. Wir, denen Olympia aus dem Herzen Deutschlands herausgeschnitten und an die sonnige Küste Griechenlands, die grofs und winklig gezeichneten kahlen Kämme Arkadiens getrieben scheinen könnte, finden uns durch die Landschaft zwar gleichfalls angenehm berührt, jedoch unsre Bewunderung haben andre Plätze in Hellas.

Zur Geschichte Olympias.

Olympia war keine Stadt, sondern nur ein Kultort, an welchem aufser den regelmäfsigen und gewöhnlichen Opfern in bestimmten Zeitabschnitten

auch besonders festliche dargebracht und zugleich **Wettkämpfe** abgehalten zu werden pflegten.

Über den Beginn der Opfer und die Einsetzung der Spiele gingen verschiedene Sagen. Nach Überlieferung der Eleier sollte zuerst dem **Kronos** ein Tempel zu Olympia erbaut worden sein und zwar von den Menschen des goldenen Geschlechts. Als dann **Zeus** geboren wurde, habe **Rhea** das Kind den idäischen Daktylen, sonst auch Kureten genannt, zur Bewachung übergeben. Diese seien aus Kreta gekommen, fünf an Zahl; der älteste hiefs **Herakles**. Er habe zur Belustigung mit seinen Brüdern einen **Wettlauf** angestellt und den Sieger mit einem Zweig des wilden Ölbaums bekränzt (κλάδῳ στεφανῶσαι κοτίνου). Daher der Beginn der Spiele. Auch den Namen »'Ολύμπια« soll Herakles denselben bereits gegeben und verfügt haben, dafs sie in **jedem fünften** Jahre abzuhalten seien, weil der Brüder fünf waren. Ferner habe Zeus selber zu Olympia mit seinem Vater Kronos um die Weltherrschaft gerungen und nach dem Siege Wettspiele veranstaltet. Unter anderen sollte bei dieser Gelegenheit **Apollon** den Hermes im Wettlauf, den Ares im Faustkampf besiegt haben, ein Fingerzeig, dafs zu Olympia nicht Hermes, sondern Apollon als vornehmster Vertreter der Athletik galt. Während diese Legenden lediglich den alten Bestand eines Doppelkultus des Kronos und Zeus, wobei das Fest des letzteren mit Wettläufen junger Männer (κούρητες) begangen wurde — die ganze Kuretensage ist erst auf grund solcher Zeusfestspiele entstanden —, im Alpheiosthale bezeugen und zugleich hinweisen auf die Existenz ähnlicher Kultfeierlichkeiten auf der Insel Kreta, besagen andre nicht viel mehr als dafs Olympia, von einer Pisaten oder P(e)isäer (Πισᾶται, Πισαῖοι, Πεισαῖοι) genannten Thalbevölkerung gegründet, frühzeitig die Geltung einer gemeinsamen Fest- und Kultstätte aller **Peloponnesier** beansprucht und erlangt hat.

Mythische Vertreter der ältesten Alpheiosthalbevölkerung sind Peisos, der Eponymos der Stadt **Pisa** (Πῖσα, Πεῖσα; Pindar dagegen: Πίσα), und König **Oinomaos**, Sohn des Ares und der Nymphe Harpin(n)a. Dem ersteren wird ausdrücklich die Gründung der Olympien beigelegt, von letzterem ging die Sage, er habe seine Tochter Hippodameia nur demjenigen zur Frau geben wollen, der ihn im Wettrennen besiegte. Wen er überholte, den tötete seine Lanze. Schon eine Reihe von Freiern war so gefallen, da kam aus Lydien **Pelops**, des Tantalos Sohn. Göttergunst verlieh ihm den Sieg und, da Oinomaos bei der Wettfahrt das Leben verlor, auch die Herrschaft. Als Nachfolger des Oinomaos feierte nun Pelops dem Zeus ein besonders glänzendes Fest (Pind. Ol. I, 65 ff.; IX, 6 ff.: — σεμνόν τ' ἐπίνειμαι ἀκρωτήριον Ἄλιδος τοιοῖσδε βέλεσσιν, τὸ δή ποτε Λυδὸς ἥρως Πέλοψ ἐξάρατο κάλλιστον ἕδνον Ἱπποδαμείας. Paus. V, 1, 6. 7; V, 8, 2; VI, 21, 9 f. Hyg. f. 84 u. a.). — Auch der Hippodameia schrieb man die Stiftung eines alten olympischen Festes zu, der **Heraia**, an denen der Hera in jedem fünften Jahre ein **Peplos** dargebracht wurde und ein Agon von Jungfrauen (ἅμιλλα δρόμου) stattzufinden pflegte. Das Fest soll von Hippodameia zusammen mit 16 Frauen eingeführt worden sein zum Dank dafür, dafs sie Pelops' Weib geworden war. Eine andre Version freilich verlegt die Stiftung erst in die Zeit unmittelbar nach dem Tode des Königs Damophon von Pisa (Paus. V, 16, 2 ff.).

Möglich, dafs wirklich einmal **Achaier**, wie Ephoros (b. Strab. p. 357) will, Olympia besessen oder selbst gegründet haben, und dafs sie es waren, welche die Pelopssage in das Alpheiosthal trugen (vgl. E. Curtius, Pelop. II, 47; Theokr. XXV, 164. 165; Paus. V, 4, 3; Pind. Schol. Ol. I, 37), wahrscheinlicher aber ist, dafs die Achaeer blofs als vordorische Hauptbevölkerung des Peloponnes den Besitz zugemutet erhalten haben, und dafs Pelops nur deswegen zum Grofsheros von Olympia proklamiert worden ist, weil dasselbe auf solche Weise allen Pelopsinsulanern als besonders ehrwürdiger Wallfahrtsort erscheinen mufste.

Die gleiche Tendenz liegt der Legende zu grunde, welche die meiste Anerkennung und weiteste Verbreitung im Altertum gefunden hat, nämlich Herakles, nicht der Kurete, sondern der berühmte Sohn des Zeus und der Alkmene, habe Olympia gegründet und den Agon eingesetzt (vgl. u. a. Pind. Ol. II, 34; VI, 64 ff.; XI, 43 ff.; Polyb. II, 26; Strab. p. 355; Paus. V, 8, 4; Hyg. f. 273). Diese Sage ist entweder von **Doriern** ausgegangen oder doch den Doriern zuliebe erfunden worden; jedenfalls stellt sie Olympia als Nationalheiligtum der Dorier hin.

Die Kultstätte von Pisa war zugleich **Orakelstätte**. Diesem Umstande verdankte sie nach Strabon ihren ersten Aufschwung, weniger den Spielen (p. 353: τὴν δ' ἐπιφάνειαν ἔσχεν ἐξ ἀρχῆς μὲν διὰ τὸ μαντεῖον τοῦ Ὀλυμπίου Διός). **Jamos**, Sohn des Apollon und der arkadischen Nymphe Euadne, sollte die Weissagungen dort begründet haben (Pind. Ol. VI, 44 ff.; VIII, 1 ff.; Paus. V, 14, 10; E. Curtius, Altäre von Olympia S. 14 f.).

Der **Agon** erlangte erst Bedeutung nach Einwanderung der von Oxylos geführten **Aitoler** in Elis. Das Verhältnis dieser neuen Herren im Peneioslande zu der Nachbarbevölkerung des Alpheiosthals steht nicht fest. Entweder gab es ihnen die Verwaltung des olympischen Heiligtums allein d. h. ganz in die Hand oder räumte ihnen doch einen mafsgebenden Einflufs auf dieselbe ein. Ephoros, mit ihm Strabon, Pausanias besagen das erstere[1]).

[1]) Eph. b. Strab. p. 357: παραλαβεῖν δὲ (τ. Αἰτωλ.) καὶ τὴν ἐπιμέλειαν τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ὀλυμπίασιν. Strab. p. 354 Αἰτωλοί . . . καὶ τῆς τε Πισάτιδος ἀφείλοντο πολλήν,

Wie dem auch sei, die ersten *beglaubigten* Olympien hat *Iphitos* von Elis, ein Nachkomme des heraklidenfreundlichen Oxylos, abgehalten. Ihm verdankte Olympia auch das Institut der *Ekecheiria*. Iphitos vereinbarte nämlich mit Sparta, niemand solle für die Dauer der Festtage (und einige Zeit vorher und nachher, ἱερομηνία) das Gebiet von Elis ungeahndet mit den Waffen in der Hand betreten dürfen. Noch Pausanias sah in dem Heratempel zu Olympia die metallene Scheibe (ὁ Ἰφίτου δίσκος), auf welcher die Bestimmungen der Waffenruhe (ἐκεχειρία; σπονδαί, Thukyd. V, 49; θέρμα, Hesych. u. d. W.) eingegraben und auch der Name des grossen Spartaners Lykurgos zu lesen war (V, 20, 1; vgl. Plut. Lyk. 1. 23)[1]). Wer, sobald die elischen Botschafter, die sog. Spondophoroi aus dem Priesterkollegium des olympischen Zeus (Pind. Isthm. II, 23 f.: κάρυκες ὡρᾶν ... σπονδοφόροι Κρονίδα Ζηνὸς Ἀλεῖοι), die heilige Zeit angesagt, die Waffenruhe verkündigt hatten, diesen Bestimmungen zuwiderhandelte, verfiel, einerlei ob Staat ob Privater, in eine genau normierte Geldstrafe und blieb bis zu deren Erlegung unnachsichtlich von der Gemeinschaft des Festes ausgeschlossen (Thukyd. V, 49).

Veranlassung zu Iphitos' Einführungen hat nach Pausanias (V, 4, 5. 6) folgendes gegeben. Hellas litt durch inneren Aufruhr und Seuche. Da kam Iphitos der Gedanke, den Gott von Delphi um Erlösung von den Übeln anzugehen. Und Pythia befahl, Iphitos und die Eleier sollten den olympischen Agon erneuern. Das geschah; die Panegyris wurde wieder eingeführt und zugleich die Ekecheiria. Ferner überredete Iphitos die Eleier, dem *Herakles* zu opfern, den sie bis dahin als ihren Feind betrachtet hatten. Dazu weifs Phlegon noch zu berichten, die Peloponnesier seien anfänglich den Plänen des Eleiers abgeneigt gewesen. Erst Pest, Mifswachs und das delphische Orakel hätten den Lykurgos mit seinen Genossen eines anderen belehrt, so dafs schliefslich doch die Eleier von den Peloponnesiern beauftragt worden seien, den Agon zu veranstalten und den Städten die Ekecheiria zu verkünden. — Die Aufnahme des Herakleskultus in Elis bezw. Olympia scheint eben der Preis gewesen zu sein, um den die Dorier das ihnen von Haus aus fremde Fest anerkannten.

καὶ Ὀλυμπία ὑπ' ἐκείνοις ἐγένετο· καὶ δὴ καὶ ὁ ἀγὼν εὕρημά ἐστιν ἐκείνων ὁ Ὀλυμπιακός, καὶ τὰς Ὀλυμπιάδας τὰς πρώτας ἐκεῖνοι συνετέλουν. Paus. V, 9, 4: ἀλλὰ Ἴφιτος μὲν τὸν ἀγῶνα ἔθηκεν αὐτὸς *μόνος*, καὶ μετὰ Ἴφιτον ἐτίθεσαν ὡςαύτως οἱ ἀπὸ Ὀξύλου.

[1]) Als dritte Macht soll nach Phlegon von Tralles Pisa beteiligt und durch Kleosthenes, des Kleonikos Sohn, vertreten gewesen sein. Diese beiden Namen in so engem Zusammenhang lassen den Bericht jedoch mehr als verdächtig erscheinen.

An vornehmster Stelle des Altis, unter der Osthalle des Zeustempels zur Rechten des Eingangs, stand ein Bild des Iphitos, wie er von einer Frauengestalt, laut Epigramm der Ekecheiria, bekränzt wurde (Paus. V, 10, 10; 26, 2). Die Eleier hatten in der That allen Grund, ihrem Wohlthäter ein derartiges Denkmal zu setzen. Durch den Vertrag mit Sparta war das olympische Fest mit einem Schlage aus einem kantonalen zu einem peloponnesischen geworden. Wer sollte die Olympien des Herrschers Zeus noch mifsachten, nachdem die Vormacht der Halbinsel, ja bald von ganz Hellas, dieselben unter ihr Protektorat gestellt und so gewissermafsen zu den ihrigen gemacht hatte? Elis selbst aber, welches im Hinblick auf das in verhältnismäfsig kurzen Fristen sicher abzuhaltende, höchst einträgliche Fest gewifs wenig Versuchung hatte, sich auf kriegerische Unternehmungen, deren Ende sich nicht absehen liefs, einzulassen, bekam auf solche Weise bald das Ansehen eines *heiligen*, unverletzlichen Landes und strich die goldenen Früchte des *Friedens* in weit reichlicherem Mafse ein als jedes andere griechische Staatswesen[1]).

Die Festfeier des Iphitos ist zuverlässigen Zeugnissen zufolge identisch mit der ersten gezählten Olympiade, fällt also in das Jahr 776 v. Chr. Es siegte Koroibos aus Elis, dessen Grab auf der Grenze von Elis und Arkadien zwischen den Flüssen Erymanthos und Ladon an der Strafse nach Heraia sich erhob; ein Bild in Olympia hatte er nicht. Seit 776 wurde das Fest regelmäfsig abgehalten. Es begann zugleich die Aufzeichnung der Sieger im Wettlauf und damit die für das griechische Altertum so wichtige Zeitrechnung nach Olympiaden, Abschnitten von je 4 Jahren[2]).

[1]) Polyb. IV, 73: λαβόντες παρὰ τῶν Ἑλλήνων συγχώρημα διὰ τὸν ἀγῶνα τῶν Ὀλυμπίων *ἱερὰν* καὶ *ἀπόρθητον* ᾤκουν τὴν Ἠλείαν, ἄπειροι παντὸς ὄντες δεινοῦ καὶ πάσης πολεμικῆς περιστάσεως. Ephor. fragm. 15 (Strab. p. 358): Ἴφιτόν τε θεῖναι τὸν Ὀλυμπιακὸν ἀγῶνα, *ἱερῶν* ὄντων τῶν Ἠλείων. ἐκ δὴ τῶν τοιούτων αὔξησιν λαβεῖν τοὺς ἀνθρώπους· τῶν γὰρ ἄλλων πολεμούντων ἀεὶ πρὸς ἀλλήλους, μόνοις ὑπάρξαι πολλὴν εἰρήνην, οὐκ αὐτοῖς μόνον ἀλλὰ καὶ τοῖς ξένοις, ὥςτε καὶ εὐανδρῆσαι μάλιστα πάντων παρὰ τοῦτο.

[2]) Athen. XIV, 635; Strab. p. 355; Plut. Lyk. l. 23; Paus. V, 8, 6; VIII, 26, 4. — Nach andrer Berechnung fiel das Iphitosfest und die Einsetzung der Ekecheiria schon in das Jahr 884 v. Chr. Plut. a. a. O., vgl. übrigens M. Duncker, Gesch. d. Altert. 3. Aufl. Bd. V S. 283 ff. — Ephoros (fragm. 15, Strab. p. 358) weist die Waffenruhe von Olympia bereits dem Oxylos zu. Pausanias dagegen führt diesen nur als Festveranstalter an. Als *frühere* Agonotheten nennt Paus. aufser dem Kureten Herakles und aufser Zeus (s. oben) noch folgende: Endymion, Sohn des Aëthlios, des ersten Königs

Die Pisaten liefs das untergeordnete Verhältnis, in das sie zu den Eleiern geraten waren, nicht ruhen. Immer wieder griffen sie zu den Waffen, die verlorene Selbstherrlichkeit, insbesondere ihr altes Recht auf die Verwaltung des Heiligtums und die Vorstandschaft der Spiele sich zurückzukämpfen. Der Verlust der Prostasia schmerzte sie umsomehr, als sie sahen, wie die Panegyris von Olympiade zu Olympiade sich grofsartiger gestaltete und früh schon aus einer peloponnesischen eine panhellenische zu werden versprach (Strab. p. 355: τὸν ἀγῶνα ὁρῶντες [οἱ Πισᾶται] εὐδοκιμοῦντα). Ihre verschiedenen Aufstände waren nicht erfolglos. Das achte Fest konnten die Pisaten unter Ausschlufs der Eleier gemeinschaftlich mit Pheidon von Argos, der ihnen gerne zu Hilfe gekommen war, bestellen. Um 660 v. Chr. scheint ein Kompromifs zu stande gekommen zu sein, wornach Elis den einen, Pisa den andern Kampfrichter für die Olympien stellen, das Herafest je acht pisäische und acht elische Frauen besorgen sollten (vgl. Busolt, Lakedäm. S. 160 ff.; M. Duncker, Gesch. d. Altert. V, 548). König Pantaleon aber von Pisa, des Omphalion Sohn, der Führer der gegen die Spartaner aufgestandenen Messenier, feierte das Fest des Jahres 644 (Olymp. 34) wieder allein. Dieses wurde daher von den Eleiern ebenso wie das achte zu den »Ἀνολυμπιάδες« (Ungültige Olympiaden) gerechnet. Olymp. 48 regierte in Pisa Damophon, Pantaleons Sohn. Er erregte den Argwohn der Eleier. Mit bewaffneter Macht erschienen sie vor der Stadt. Damophon verlegte sich auf Bitten und erneuerte die alten Zugeständnisse. Aber schon unter Pyrrhos, Damophons Bruder und Nachfolger, erhoben sich die Pisaten von neuem; diesmal zu ihrem Verderben. Ihre Stadt wurde zerstört; ebenso Makistos, Skillus und Dyspontion, die an dem Kriege teilgenommen hatten (Vgl. E. Curtius, Pelop. II S. 48. Strab. p. 355. 362; Paus. V, 6, 4; (V, 10, 2); V, 16, 2; VI, 22, 2—4. Von Interesse: J. G. A. ed. Röhl Nr. 113. Add. 119).

von Elis (V, 1, 3), des personifizierten Kampfspiels. Durch Endymion sei Klymenos vom Thron gestürzt worden, der, ein Abkömmling des idäischen Herakles, aus Kreta eingewandert den Agon abgehalten und dem Herakles unter dem Beinamen Parastates sowie den übrigen Kureten Altäre zu Olympia (vgl. unten) errichtet habe. Selene schenkte dem Endymion 50 Töchter. Sie bedeuten die 50 Mondmonate von einem olympischen Feste zum anderen. Schliefslich setzte der Vater der Selenetöchter seinen Söhnen Paion, Epeios, Aitolos die Herrschaft als Preis eines Wettlaufes aus, wobei Epeios siegte. — Pelops. — Da die Söhne des Pelops über den Peloponnes zerstreut wurden, nach ihm Amythaon, Vetter des Endymion. — Pelias mit Neleus. — Augeas. — Herakles, der Sohn des Amphitryon (V, 8, 1—4).

Mit Wahrscheinlichkeit wird dieses Ereignis, für welches eine bestimmtere Zeitangabe fehlt, Olymp. 50 angesetzt. Die Zerstörung mufs, wenn nicht etwa später eine zweite folgte, eine sehr gründliche gewesen sein, so dafs man zu Strabons Zeit behaupten konnte, es habe nie eine Stadt Pisa gegeben, sondern nur eine Quelle des Namens (p. 356). Auch neuerdings wird ihre Existenz bestritten[1]) (vgl. Busolt a. a. O. S. 153).

Pausanias (VI, 22, 1) erwähnt die Stätte von Pisa an der Strafse von Harpina nach Olympia unmittelbar nach dem kleinen Gebäude mit dem Pelopsbehälter unfern des Tempels der Artemis Kordaka. Er habe dort nur Weinpflanzungen vorgefunden, keine Ruinen. Nach Polemon (fragm. 50 ed. Prell.) war der Ort von hohen Hügeln umgeben (τόπος ὑπὸ ὑψηλῶν ὄχθων περιεχόμενος). Strabon sagt, man zeige die Stadt auf einer Höhe gelegen zwischen den Bergen Ossa und Olympos (p. 356: τὴν δὲ πόλιν ἱδρυμένην ἐφ' ὕψους δεικνύουσι μεταξὺ δυεῖν ὀροῖν, Ὄσσης καὶ Ὀλύμπου, ὁμωνύμων τοῖς ἐν Θετταλίᾳ). Schliefslich erfahren wir noch (Schol. Pind. Ol. XI, 51), dafs Pisas Entfernung von Olympia 6 Stadien betrug. — Aus diesen Angaben ist wenigstens so viel zu entnehmen, dafs Pisa im Altertum auf den Höhen östlich oder westlich von dem Rinnsal, welches unterhalb des heutigen Miraka dem Alpheios zufliefst, gesucht worden ist (E. Curtius, Pelop. II, 51; Olympia u. Umgeg. S. 16. 17). Der von Strabon angeführte Ossa wird nach Curtius' Vorgang gewöhnlich auf dem linken Alpheiosufer angenommen; ob mit Recht, lassen wir dahingestellt (vgl. übrigens Bursian, Geogr. v. Griechenl. II, 287 Anm. 1). Den Namen Olympos dehnt man gewöhnlich auf den ganzen Bergrücken nördlich über Olympia aus (τὸ Ὀλυμπιακὸν ὄρος, Xenoph Hell. VII, 4, 14); für wahrscheinlicher aber halte ich, dafs Olympos ein älterer, später verdrängter oder in Vergessenheit geratener Name des Kronoshügels ist, der einzigen Höhe, die in Anbetracht ihrer charakteristischen Gestalt wie ihres Verhältnisses zu der Thalebene Anspruch auf eine Bezeichnung erheben zu dürfen scheint, von der sowohl der Beiname des Gottes als der Name der Stätte abgeleitet sind.

Von Olymp. 50 an blieb die Festleitung fast ohne Unterbrechung in den Händen der Eleier. Zwar hatten sie etwa ein Jahrhundert später abermals einen, wie es scheint, bitteren Kampf gegen mehrere triphylische Städte[2]), bei dem man sich die Pisaten

[1]) Bei Pindar werden Pisa und Olympia identisch gebraucht. — Steph. Byz. Ὀλυμπία ἡ πρότερον Πῖσα καλουμένη.

[2]) Herod. IV, 148. Verhandl. der 25. Versammlung deutscher Philol. u. Schulm. in Halle 1868 S. 70 ff. (Urlichs); Urlichs, Bemerkungen über den olympischen Tempel S. 1 ff.

kaum ganz unbeteiligt denken kann, zu bestehen, indessen nur die Feier von Olymp. 104 wurde ihnen noch einmal von den vereinigten Pisaten und Arkadern abgenommen. — Olymp. 175: Sulla ruft die Kämpfer nach Rom. Olymp. 211 = Anolympias des Nero.

Die Aufsicht über den Agon führte anfangs die Person des Landesfürsten allein. Seit Olymp 50 lag sie den sog. Ἑλλανοδίκαι ob, die ihres Amtes auf Diensteid walteten (Paus. V, 24, 10), nachdem sie vorher während eines zehnmonatlichen Aufenthalts in dem Ἑλλανοδικεῶν am Markte zu Elis über ihre Obliegenheiten wohl unterrichtet worden waren (Paus. VI, 24, 1. 3). Es waren ihrer zunächst zwei. Olymp. 75 steigerte sich ihre Zahl auf neun, indem jede der neun elischen Stammphylen einen Richter stellte. Zwei Olympiaden später (Olymp. 77) kam ein zehnter dazu. Olymp. 103 wuchsen die elischen Phylen auf zwölf und dementsprechend mehrten sich auch die Kampfordner. Ein unglücklicher Krieg mit den Arkadern reduzierte (Olymp. 104) die Phylen um vier, weshalb auch der Hellanodiken nur mehr acht genommen wurden. Allein Olymp. 108 wurden wieder zehn ernannt, und diese Zahl blieb bis in die Zeit des Pausanias (vgl. Paus. V, 9, 4 ff.; H. Förster, De hellanodicis Olympicis; Busolt, Lakedäm. S. 160 ff. Über die Funktionen der Hellanodiken vgl. Ersch u. Gruber, Art. Olymp. Spiele § 12). — Eine Anzahl von sog. Ἀλύται unter einem Ἀλυτάρχης hatte für die äufsere Ordnung zu sorgen.

Die Spiele selbst, die mit dem schlichten, gottgefälligen Wettlauf junger Männer begonnen hatten, wurden im Laufe der Zeit höchst mannigfaltig. Olymp. 14 fügte man zu dem einfachen Lauf durch das Stadion den Doppellauf (δίαυλος), vier Jahre später (Olymp. 15) den Dauerlauf (δόλιχος). — Diese Einseitigkeit der Übungen wurde aufgehoben durch Einführung des Ringens und des Fünfkampfs (Olymp. 18). Der letztere (πένταθλον) bestand in der Verbindung von Lauf (δρόμος), Sprung (ἅλμα), Scheiben- und Speerwurf (δίσκος, δισκοβολία — ἄκων, ἀκόντιον, ἀκόντισμα), Ringen (πάλη). Olymp. 23 brachte den wuchtigen Faustkampf (πυγμή). — Erst Olymp. 25 (680 v. Chr.) wurde dieser Serie gymnischer Agone der erste hippische angeschlossen. Damals sah man zuerst in Olympia das glänzende Schauspiel eines Wagenrennens mit Viergespannen ausgewachsener Rosse (ἅρμα τέθριππον, ἵπποι τέλειοι), ein deutlicher Beweis, dafs die Fabel von dem Wettrennen des Pelops und Oinomaos keineswegs sehr alten Datums sein kann. — Nach längerem Zwischenraume kam Olymp. 33 ein merkwürdiges gymnisches und ein zweites hippisches Spiel auf, das Wettreiten nämlich (κέλης) und das Pankration (παγκράτιον), Ring- und Faustkampf in einem. — Knaben durften zuerst auf dem Sande von Olympia sich zeigen Olymp. 37 und zwar im Wettlauf und Ringen. Olymp. 38 wurde ihnen auch noch das Pentathlon gestattet, freilich nur einmal. Dagegen traten sie von Olymp. 41 an auch als Faustkämpfer auf. — Bereicherung der Kämpfe war nunmehr nur noch durch Spielarten innerhalb einzelner Gattungen möglich. So führte man denn Olymp. 65 (520 v. Chr.) den Wettlauf Bewaffneter (ὁπλιτῶν δρόμος) ein; Olymp. 70 liefs man Zweigespanne von Mauleseln (ἀπήνη) — Tiere, die nebenbei gesagt in Elis besonders gut gediehen — und Olymp. 71 von Stuten (κάλπης δρόμος) wettrennen, allerdings nur bis Olymp. 84. Olymp. 93 wetteiferten sodann zum ersten Mal Zweigespanne von ausgewachsenen Pferden (ἵππων τελείων συνωρίς), Olymp. 99 Viergespanne von Füllen (πώλων ἅρμα) und Olymp. 128 auch Zweigespanne von solchen (συνωρὶς πώλων). Geritten wurde schliefslich das Füllen Olymp. 131. — Spät erst, Olymp. 145, gestattete man das Pankration der Knaben. — Musische Agonen waren in Olympia ausgeschlossen[1]; den Agon der Herolde und Trompeter (κηρύκων, σαλπιγκτῶν), der Olymp. 96 eingeführt wurde, wird niemand darunter rechnen wollen. (Vgl. Paus. V, 8, 6 ff. Bezüglich der einzelnen Kampfarten vgl. u. a. die anziehende Darstellung Ad. Böttichers, Olympia S. 91 ff.)

Berechtigt zur Teilnahme an den Spielen war jeder freigeborene Grieche ungetrübten Leumunds. Den Römern gestand man nach dem Untergang der griechischen Freiheit das Recht der Mitbewerbung zu unter dem Vorwand, sie seien griechischer Abkunft. Erst spät erlangten auch wirkliche Barbaren den olympischen Kranz. Koroibos aus Elis ist der erste verzeichnete Sieger, der letzte ein Armenier Ardavazd.

Der olympische Agon war ein sog. στεφανίτης, d. h. der Preis bestand lediglich in einem Kranze. Dieser war in Olympia aus einem wilden Ölzweig (κλάδος κοτίνου) geflochten. Die Zweige gab der nach Pindar (Ol. III, 13 ff.) von Herakles gepflanzte »Ölbaum der schönen Kränze« innerhalb der Altis bei der Westhalle des Zeustempels (καλεῖται δὲ ἐλαία καλλιστέφανος, Paus. V, 15, 3). Es schnitt sie ein Knabe, dessen beide Eltern noch am Leben zu sein hatten, mit goldenem Messer (Pind. Schol. Ol. III, 60). Nach der oben erwähnten Sage von der Aufführung des ersten olympischen Wettlaufs durch die Kureten (Paus. V, 7, 7) wäre die Bekränzung mit dem Kotinoszweig von Anfang an üblich gewesen. Dem entgegen wird berichtet, dafs erst Iphitos den Kranz eingeführt habe und zwar unter Zustimmung der Pythia. Der Messenier Daïkles soll es gewesen sein, der zuerst bekränzt wurde, Olymp. 7.

Aufser dem Kranz und der Bewirtung in dem Hestiatorion (s. unten) ward jedem Sieger auch das Recht zu teil, ein Denkmal seines Sieges in der Altis entweder selber zu errichten oder sich errichten zu

[1]) Nur Ol. 211, 3 (Nero) fand ein solcher statt.

lassen. Jedoch erst gegen das Ende des 6. Jahrh. v. Chr. finden wir von diesem Rechte häufiger Gebrauch gemacht.

Die Zeit der Panegyris fiel um den ersten Vollmond nach der Sommersonnenwende[1]). Anfangs wurden alle Wettkämpfe an einem Tage abgehalten. Nach Olymp. 77 aber (Paus. V, 9, 3) dehnten sich die Feierlichkeiten allmählich auf fünf Tage aus. Am ersten waren die einleitenden Opfer und die Vorbereitungen für die Spiele, wie der Eid vor dem Zeus Horkios und die Prüfung der Knaben und jungen Pferde. Am zweiten folgten die Wettkämpfe der Knaben. Der dritte und vierte Tag verging mit Männer- und Rofskämpfen und den abendlichen Κῶμοι der einzelnen Sieger (3: δόλιχος, στάδιον, δίαυλος, πάλη, πυγμή, παγκράτιον; 4: ἱπποδρομία, πένταθλον, ὁπλιτῶν δρόμος). Den glänzenden Schlufs des Ganzen bildeten am fünften Tage die Processionsopfer der Sieger und der Festgesandtschaften, worauf ein Festmahl alle Sieger in dem Prytaneion vereinigte (vgl. Holwerda, Arch. Ztg. 1880 S. 169 f.).

Bis zum Jahre 393 n. Chr. scheint das Fest, wenn auch die Beteiligung schon im 3. Jahrhundert keine sehr rege mehr gewesen ist, regelmäfsig stattgefunden zu haben. Das Jahr darauf (394) erfolgte auf Grund einer Verordnung Theodosios' I. die Einstellung. Jedoch erst unter Theodosios II. (408—450) scheint die Feier definitiv ihr Ende gefunden zu haben. Der Tempel wurde (426) eingeäschert (vgl. Schol Luc. p. 221 ed. Jacobitz).

Inzwischen waren die Goten unter Alarich in den Peloponnes eingefallen (395). In der Umgegend von Olympia hausten sie längere Zeit. Was von Bronze, Edelmetall und sonstigem kostbaren Material vorhanden war, ist ihnen gewifs zum Opfer gefallen[2]). Das vornehmste und wertvollste Werk des Altis aber, das Bild des Zeus aus Gold und Elfenbein, wird schwerlich mehr an Ort und Stelle gewesen sein. Wenn der alte Kult aufhören sollte, so war ja vor allem für die Entfernung des Idols zu sorgen. Cedren (Comp. histor. p. 322 B) wird schwerlich die Notiz, unter den im Jahre 475 in dem Palaste des Lausos zu Konstantinopel verbrannten Bildwerken habe sich auch der elephantine Zeus des Pheidias befunden, ganz aus der Luft gegriffen haben. Nichts ist in der That wahrscheinlicher, als dafs man das sowohl durch materiellen als künstlerischen Wert ausgezeichnete Werk bei Gelegenheit der Verordnung von 394 als Prunkstück in die Hauptstadt des Reiches versetzte.

Den Schleier von Olympias Schicksalen nach dem Jahre 426 haben erst die deutschen Ausgrabungen gelüftet. Die Geschichte zeigt uns, wie vom Ende des 6. Jahrhunderts an slavische Völkerstämme die Halbinsel überschwemmen und feste Sitze dort gewinnen, wie ein mannhaftes Geschlecht von fränkischen Rittern (Wilhelm von Champlitte landet 1205 in der Nähe von Patras. Gottfried Villehardouin) sich des Landes »Morea« bemächtigt, in welchem bereits slavische Namen die antiken verdrängt haben, wie Franken und Byzantiner mit einander ringen, albanesische Kolonien entstehen (14. Jahrh.), Türken und Venetianer sich bedrängen: den Ort, der an sieben Jahrhunderte der Sammelplatz der besten Jünglinge und Männer (Frauen waren von der Panegyris bekanntlich ausgeschlossen) aus allen hellenischen Gauen gewesen war, erwähnt zum ersten Male wieder unter genauerer topographischer Bestimmung Merians topographia Italiae, Frankfurt 1688[1]).

Der Altertümer und Kunstschätze, die der Boden von Olympia bergen müsse, gedenkt zuerst Bernard de Montfaucon. Unter dem 14. Juni 1723 schreibt

---

[1]) Es mufs in der That ein geringes körperliches Vergnügen gewesen sein, in dieser Jahreszeit (Anfang Juli) in dem geschlossenen Alpheiosthale von früh morgens bis zum späten Nachmittag barhäuptig (γυμνῇ τῇ κεφαλῇ) und dichtgedrängt bei den Agonen zu sitzen. Nicht einmal für Sitzstufen war gesorgt. Gutes Trinkwasser erhielt Olympia erst spät.

Die alten Ackerbauern des Alpheiosthales haben freilich nicht ahnen können, dafs das schlichte Erntedankfest, das sie ihrem höchsten Gotte, hiefs er nun Kronos oder, wie wohl später eingewanderte Volksstämme behaupteten, Zeus, nach eingeführter Kornfrucht darzubringen pflegten, im Laufe der Jahrhunderte den Charakter eines Gemeinfestes der gesamten gebildeten Welt erlangen werde. Eine spätere Verlegung aber war aus religiösen Gründen unstatthaft.

[2]) Wenn es dagegen bei Fallmerayer, Gesch. d. Halbins. Morea I, 135 (vgl. auch Hertzberg, Gesch. Griechenlands unter d. Herrschaft d. Römer III, 398) heifst: »Dieses Dekret des Theodosius haben die Goten mit Feuerbränden in Olympia selbst vollzogen«, so ist das zwar schön, aber ohne jeden Beweis gesprochen. Was sollten denn die zu sehr gescholtenen Goten für ein Interesse haben, ohne strategische Gründe Tempel und Gebäude einzuäschern, in denen sie selber bequem wohnen konnten, wohnen wollten? Was sollten sie Massenmorde an Marmorbildwerken begehen, da sie doch des Kalkes weniger bedurften als nach ihnen die immer mehr verbauernde einheimische Bevölkerung und später ansässig gewordene Fremdlinge? Nicht die alte Kultur zu bekämpfen, noch Propaganda für das Christentum zu machen, waren Alarichs Scharen gekommen, sondern Land und bessere Existenz zu gewinnen (vgl. F. Dahn in der Arch. Zeit. 1882 S. 130).

[1]) Auf einer venetianischen Karte aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts findet sich die Ebene bereits als Echothal, Andilalo, wie sie noch heute heifst, bezeichnet: Bötticher, Olympia S. 41.

Altäre sind durch den Buchstaben A notirt, Brunnen durch B.

Die blau gedruckten Zahlen mit den Zeichen + oder — bezeichnen die Höhenlage über oder unter dem als 0-Punkte angenommenen Stylobate des Zeustempels.

Die sog. Altis stellt sich als ein annähernd quadratischer Raum von etwa 200 m Länge und 175 m Breite dar. Ihre Grenze bildete im Westen, Süden und Osten eine Mauer, die zum gröfsten Teil noch verfolgbar ist, im Norden der Kronion mit einer seinem Fufse abgewonnenen Terrasse.

Als Centrum des ganzen Platzes springt die nach allen Seiten freiliegende elliptische Grundgestalt des grofsen Zeusaltars in die Augen.

In gerader Linie westlich von demselben gewahrt man ein unregelmäfsiges Fünfeck mit tumulusartiger Erhöhung inmitten und einem gegen Südwesten gerichteten Thorvorbau, das Heroon des Pelops.

Südlich von dem Pelopion erstreckt sich in west-östlicher Richtung der Tempel des Zeus, nördlich von dem Pelopion in gleicher Orientierung das Heiligtum der Hera. Die Distanz des letzteren von dem Pelopion ist geringer als jene von dem Pelopion zu dem Zeustempel.

Der von einer Säulenhalle umzogene Rundbau westlich von dem Pelopion und Heraion, dem letzteren aber näher, ist das Philippeion, eine wohl erst von Alexander dem Grofsen vollendete Stiftung Philipps II. von Makedonien.

Das geräumige, durch Mauerwerk verschiedener Zeiten vielfach abgeteilte Rechteck, welches schief auf die Nordwestecke des Heraion stösst, ist das Prytaneion.

Zu der Terrasse am Fufse des Kronion führen Stufen hinauf. Sie liegt 3—4 m über dem Fufsboden der übrigen Altis und ist mit einer Anzahl von Gebäuden besetzt, deren Fronten sämtlich gegen Süden gerichtet waren.

Der westlichste Bau, eine grofse Halbkreisnische (Exedra) mit vorliegendem Wasserbassin, ist der »monumentale Abschlufs« einer von Herodes Attikos nach Olympia geführten Wasserleitung.

Zwölf kleine Oblongbauten, die neben einander gereiht folgen, sind θησαυροί (Schatzhäuser), errichtet von verschiedenen Gemeinden zur Bergung von Weihgeschenken. — Die mit Strebepfeilern versehene Mauer im Rücken der Schatzhäuser hatte den Zweck, das Erdreich des Kronion abzustützen.

Unterhalb der Terrasse hart an dem Stufenbau und zwar etwa bei dem zweiten Knick, den derselbe von Westen her macht, gewahrt man den dritten Tempel der Altis, jenen der Göttermutter Rhea. Er ist bedeutend kleiner in seinen Abmessungen als die beiden anderen und gegen Südosten orientiert.

Die Ostseite der Altis wird in ihrer gröfsten Ausdehnung von einer Säulenhalle eingenommen, von der aus man den heiligen Platz mit seinen Baulichkeiten und Denkmälern wohl überschauen konnte. Der Name der Halle kommt von ihrem angeblich siebenfachen Echo.

Zwischen ihrer nördlichen Schmalseite und dem Stufenbau der Thesaurenterrasse führt ein zunächst offener, weiterhin überwölbter Gang in das Stadion, dessen Westwall mit seiner Böschung die Reste einer älteren, der Echohalle parallelen Portikus überdeckt. Das Stadion selbst ist nur zum kleinsten Teil ausgegraben. Es liegt von ihm wenig mehr frei als die Ablaufstelle und das Ziel.

Südlich und südöstlich von der Echohalle läfst der Plan einen Baukomplex erkennen, dessen Grundrisse teils schwarz gefüllt, teils schraffiert, teils weifs gelassen sind. In griechischer Zeit erhob sich hier ein Bauwerk, dem gegen Westen, Norden und Süden eine Säulenhalle vorgelegt war. In römischer Zeit wurde dieses sicherlich öffentliche Gebäude, dessen Bezeichnung Leonidaion wir indessen für unrichtig halten, durch ein mit Atrium und Peristyl ausgestattetes Wohnhaus überbaut, während gegen Westen eine neue Vorhalle geschaffen wurde. Eine in dem Hause aufgefundene Bleiröhreninschrift trägt den Namen des Kaisers Nero Die Mauern des sog. Nerohauses sind schraffiert gegeben; die weifsen Grundrisse dagegen bezeichnen Bauten, die in spätrömischer Zeit unter teilweiser Überbauung des Nerohauses nördlich und östlich an dasselbe sich anschlossen. Der backsteinerne Achteckbau hart an dem Rand des mittelalterlichen Alpheiosbettes war eine der wenigen Ruinen, welche jederzeit das Terrain von Olympia kennzeichneten.

Während Echohalle und Pseudoleonidaion von der Ostaltismauer nach einwärts lagen, befanden sich die Südanlagen der Altis aufserhalb der Flucht der Südaltismauer und zwar um deren Mittelstrecke gruppiert.

Als Rathaus (Buleuterion) ist erkannt eine nach Osten orientierte, hier durch eine Säulenhalle verbundene Gebäudetrias, bestehend aus zwei parallelen, mit Apsiden geschlossenen Langbauten und einem verhältnismäfsig kleinen quadratischen Mittelbau. Der trapezförmige Hof, welcher östlich an die Vorhalle stöfst, stammt aus später Zeit; ebenso das triumphbogenähnliche Thor, dessen Fundamente in der Nähe gefunden worden sind.

Südlich von dem Buleuterion sind ferner freigelegt worden Ost- und Westende einer zweischiffigen Halle, die gegen Norden geschlossen, nach Süden, Westen und Osten geöffnet ist. Der antike Name dieser »Südhalle« ist unbekannt.

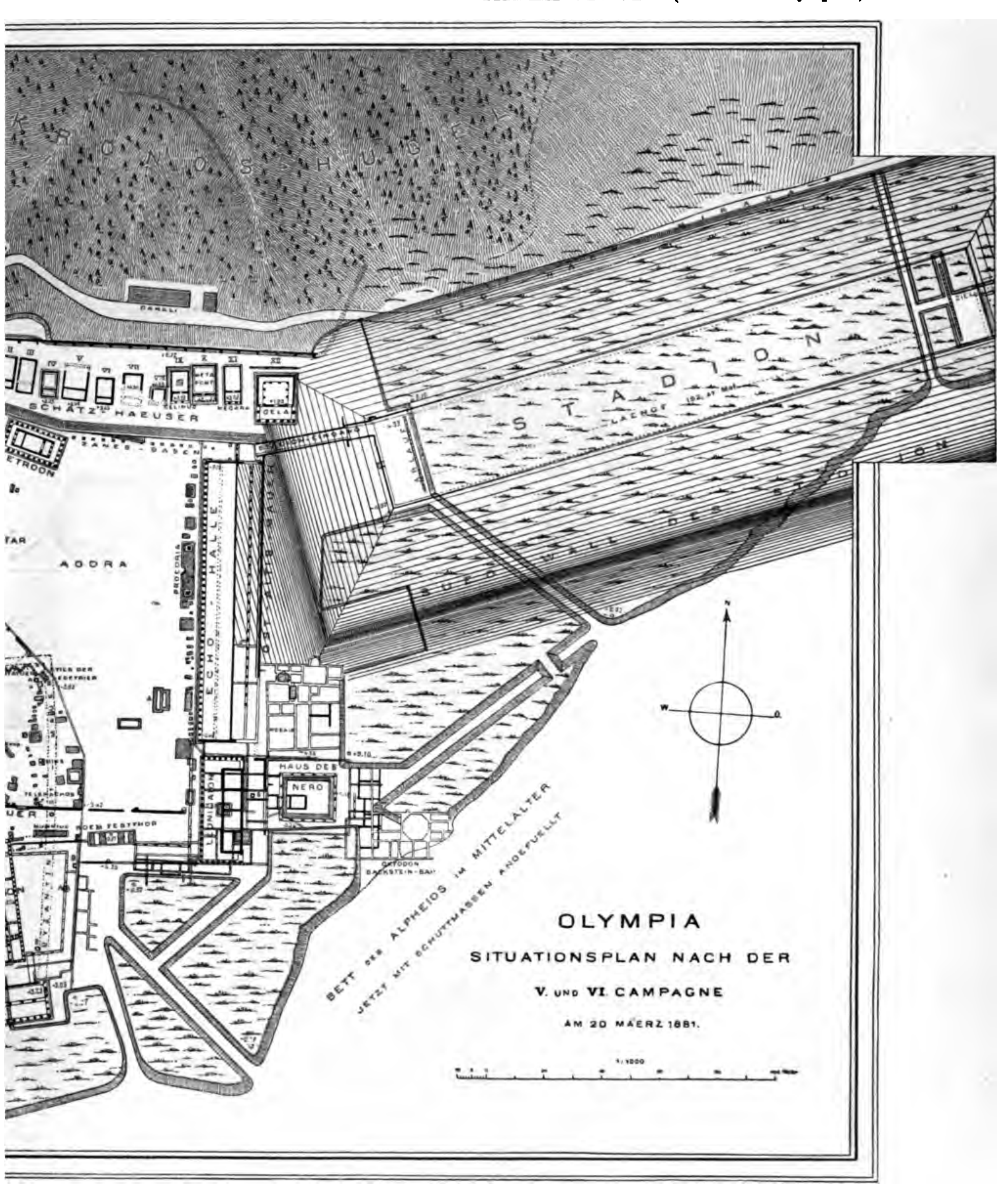
Auch die beiden Räume im Westen des Buleuterion, von denen der nördliche der Altis zugekehrt ist, hat man bis jetzt nicht zu bestimmen vermocht





DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

TAFEL XXVI. (Zu Artikel ›Olympia‹.)





Den westlichen Abschlufs der Altis bildete lediglich eine Mauer. Sie läfst sich fast noch in ihrer ganzen Ausdehnung verfolgen. Weder von innen noch von aufsen schlofs sich ein Gebäude unmittelbar an sie an. Drei Pforten gewährten Ein- und Auslafs: ein einfacher Durchgang ungefähr in der Mitte und je ein Thor mit viersäuliger Vorhalle gegen die beiden Enden der Strecke (im Plan als Pforte, Nordthor und Westthor bezeichnet).

Die ansehnlichsten Profanbauten Olympias lagen aufserhalb der Altis zwischen der Temenoswestmauer und dem Kladeos, der im Altertum sein Bett noch jenseits der in ihrem Verlauf und ihren Resten angegebenen Futtermauer hatte.

Eine von Süden nach Norden gerichtete Strafse trennt diese Aufsenbauten von dem Peribolos, während sie unter sich wieder durch zwei westöstliche Strafsen geschieden werden, von denen die eine auf die »Pforte«, die andre auf das Südwestthor mündet.

An der Strafse zu dem letzteren liegt gegen Süden das gröfste Bauwerk Olympias. Etwa zwei Drittel desselben sind aufgedeckt. Aufsen war es nach allen vier Seiten von Säulen umstellt. Sein Inneres, in römischer Zeit umgebaut, zeigt Säle, Gemächer, kleinere Höfe um einen grofsen, mit Wasser- und Gartenanlagen verzierten Haupthof.

Nordwärts von diesem »Südwestbau« folgt eine Gebäudegruppe, in welcher, abgesehen von den Fundamenten einer schmalen, im Plan als »antiker Bau« bezeichneten Halle, folgende Einzelbauten zu unterscheiden sind: ein tempelcella-ähnliches, nach Osten orientiertes Oblongum, das den Unterbau einer schon von den Franzosen entdeckten byzantinischen Kirche darstellt; ein kleines gegen Westen geöffnetes Quadrat mit einem Kreisbau in seinem Innern, auf Grund von Altarinschriften als Heroon bezeichnet; drittens ein griechisches, ursprünglich aus neun Räumen bestehendes Haus, das in römischer Zeit gegen die Altis hin durch ein Peristyl mit vielen Kammern ringsum erweitert worden ist.

Im Norden des zur »Pforte« führenden Weges erstrecken sich mit einander verbunden die Anlagen der Palästra und des Gymnasion. Die erstere, ein auf den bezeichneten Weg mit zwei Säulenpforten geöffnetes Quadrat von Zimmern und hallenartigen Räumen um einen Säulenhof, ist fast ganz ausgegraben, von dem Gymnasion dagegen nur die der Palästra anliegende Südhalle, Anfang und Ende der 210,51 m langen Osthalle, und ein zwischen beide eingeschobenes, dem Nordwestthor der Altis gegenüber liegendes Propylaion.

Aufserdem sind auf diesem Aufsengebiete noch zwei römische Thermen zum Vorschein gekommen, eine kleinere Anlage westlich von dem erwähnten Heroon bei der neuen Kladeosbrücke und eine gröfsere nördlich von dem Prytaneion an der Ostseite der langen Süd-Nordstrafse. Die schon länger bekannte, überwölbte Backsteinruine am Westfufs des Kronion ist ein Teil dieser gröfseren, übrigens nur wenig freigelegten Badeanstalt.

Dieses die Grundzüge des Bildes, welches uns die deutschen Ausgrabungen von dem Olympia des Altertums gegeben haben. Aber auch ein Olympia des frühesten Mittelalters haben dieselben aufgezeigt[1]).

Es ist schon erwähnt, dafs ein antiker Bau aufserhalb der Altis zur christlichen Kirche eingerichtet aufgefunden worden ist. Inschriften aus dem Fufsboden derselben und Technik sprechen dafür, dafs diese schon mit antikem Material (Philippeion, Exedra) bewerkstelligte Umgestaltung noch im 5. Jahrhundert stattgefunden hat. Die Bevölkerung aber, welche hier dem neuen Gottesdienste oblag, wohnte in Olympia selbst. Denn gewifs gehören die zahlreichen, mit antiken Steinplatten oder grofsen Hohlziegeln angelegten Christengräber, die teils noch unter dem antiken Niveau, teils in diesem selber, aufserhalb und innerhalb der Altis zu tage kamen, zum grofsen Teil schon derselben Periode an, in welcher auch das Gotteshaus entstand.

Aufserdem hat Olympia kaum lange nach dem Aufhören des heidnischen Kults und der Spiele eine Befestigung erhalten.

Das unmittelbar auf dem antiken Boden errichtete Festungswerk hatte einerseits den Zeustempel zur Basis, der also damals noch aufrecht gestanden haben mufs, anderseits die sog. Südhalle. Zwei Schenkelmauern, deren eine, bei der Nordostecke des Tempels ansetzend, nach kurzer Strecke südwärts einbog, deren andere von der Südwestecke direkt auf die Südhalle zulief, schlossen das Viereck. Als Baumaterial dienten fast nur antike Werkstücke, für die östliche Mauer hauptsächlich von dem Metroon und der Echohalle, sowie zahlreiche Basen aus der Osthälfte der Altis, für die westliche Säulen- und Gebälkteile des Südwestbaus, des Buleuterion, der Schatzhäuser von Megara (XI) und Gela (XII). Die Stärke der Befestigung, welche, um das darin enthaltene Material zu gewinnen, vollends abgetragen werden mufste, betrug durchschnittlich 3 m, ihre ursprüngliche Höhe aber ist unbekannt[2]). Denn ein späteres Geschlecht hat die Mauern zum Teil wieder eingeebnet und überbaut.

Als aber die bescheidenen Wohnräume dieser letzten olympischen Einwohnerschaft hergestellt wurden, lag

[1]) Vgl. zu dem Folgenden: Ausgrabungen von Olympia II, 18; III, 1. 30; Funde von Olympia S. 28, Taf. XXI; G. Hirschfeld in d. deutsch. Rundschau XIII, 305 ff.; A. Bötticher, Olympia S. 32 ff.; Bücking, Über eine geolog. Untersuch. von Olympia, Sitzungsberichte d. Berl. Akad. 1881 S. 315 ff.

[2]) Im Süden betrug sie noch 4 m.

der Zeustempel bereits in Trümmern. Denn die Wände der Häuser zogen sich nicht nur über die Reste der Festungsmauer, sondern auch über diese Trümmer hinweg und enthielten aufser anderen antiken Stein- und Ziegelfragmenten, die roh durch Lehm verbunden waren, auch viele Bruchstücke der Bildwerke des Tempels. Aller Wahrscheinlichkeit nach war derselbe infolge eines Erdbebens zusammengebrochen. Seine Säulen liegen in einer Weise nach den Seiten hinausgeworfen und in ihre Bestandteile sozusagen aufgerollt, wie es wohl nur elementare Gewalt zu stande bringt. In der That verzeichnet die Geschichte in der hier in Betracht kommenden Periode zwei Erdbeben, die auch den Peloponnes hart mitgenommen haben, jenes vom Jahre 521 und das noch gewaltigere des Jahres 551.

Nach dieser Zeit also war Olympia noch von einer herabgekommenen Bauernschaft bewohnt, die rings die Felder bestellte. Wie lange aber ihr Dorf zwischen den Ruinen des Zeustempels und jenen der Echohalle Bestand hatte, wissen wir nicht; nach Münzfunden zu urteilen, jedenfalls in das 7. Jahrhundert hinein.

Der völlige Untergang Olympias war ein Werk vereinter Naturkräfte. Es begann mit einem grofsen Erdrutsch des Kronion, der das Heraion und die Exedra überschüttete, und dem Ausbruch des Kladeos aus jener Futtermauer, die ihn während des Altertums glücklich von den Bauten im Westen der Feststätte zurückgehalten hatte. Fortgesetzte Abwitterungen von dem Berge bedeckten allmählich alle an seinem Südfufse gelegenen Ruinen; der Kladeos aber nahm, nachdem er erst das Terrain aufserhalb der Altis gewonnen und versandet hatte, seinen Lauf für lange Zeit in südöstlicher Richtung durch die Altis selbst und liefs so die noch vorhandenen Baureste und Basen nebst Festungs- und sog. Slavenmauern unter seinen Sandmassen und Kiesablagerungen vollständig verschwinden. Die Höhe der Deckschicht, welche durch die Ausgrabungen zu beseitigen war, betrug durchschnittlich 5 m, an tiefer gelegenen Punkten, wie östlich von dem Pseudoleonidaion und bei dem Südwestbau, sogar bis zu 7 m. Auch der Alpheios schliefslich hat sich als schlechter Hüter des heiligen Bodens erwiesen. Während der Kladeos ihn verschlämmte, rissen ihn im Osten die ungestümen Hochwasser des Alpheios stückweise mit sich fort. Derart sind namentlich der Hippodromos mit seiner Aphesis und wohl auch die Agnaptoshalle zu Grunde gegangen.

Pausanias' Periegese[1]).

Zweck dieses Kapitels ist keine Apologie unseres Hauptberichterstatters über Olympia, sondern die bereits gegebenen Bestimmungen nunmehr zu rechtfertigen und neue beizufügen, zugleich eine Reihe von Dingen gleich hier zu erledigen, deren Kenntnis auch nach den Ausgrabungen noch in der Hauptsache auf Pausanias beruht.

Wir verfolgen zu diesem Zwecke die Periegese desselben in ihrem Zusammenhang.

Nach einem Abriss der elischen Geschichte (V, 1, 1—5, 2) enthalten die Eliaka zunächst einige Angaben über die Landschaft südlich von Olympia (Triphylien). Über Skillus wird der Leser an dem Typaion vorbei olympiawärts an den Alpheios geleitet (V, 5, 3 ff.). V, 7, 1 ff. Bemerkungen über den Flufs.

V, 7, 6 ff. Der eigentlichen Periegese gehen Nachrichten über die Stiftung und Entwicklungsgeschichte, die Ordnung und Leitung der Spiele voraus. S. oben.

V, 10, 1 ff. Nach Nennung des heiligen Haines Beschreibung des Zeustempels und seines Bildes.

V, 13, 1 ff. Pelopion. — »Innerhalb des Altis befindet sich auch ein dem Pelops geweihtes Temenos. Denn dieser ist unter den Heroen zu Olympia von den Eleiern ebenso vorzugsweise geehrt wie Zeus unter den übrigen Göttern. Es liegt nun das Pelopion zur Rechten des Eingangs in den Zeustempel gegen Norden, von dem Tempel so weit abstehend, dafs dazwischen Statuen und Weihgeschenke Aufstellung gefunden haben. Es erstreckt sich aber, ungefähr von der Mitte des Tempels beginnend, bis zu dessen Opisthodom und ist mit einer Einfassung aus Stein umgeben, während im Innern Bäume angepflanzt und Statuen aufgestellt sind. Der Eingang in dasselbe ist von Westen her«.

Die gegebene Ortsbestimmung, die von dem Zeustempel als bekanntem Punkt ausgeht, läfst nichts zu wünschen übrig, ist vielleicht pedantisch detailliert. Sie verrät deutlich, dafs der Schriftsteller so gut weifs wie wir, dafs Orientierungen schlechthin mit »links« oder »rechts« wertlos sind. Er sagt: κατὰ δεξιὰν τῆς ἐσόδου πρὸς ἄνεμὸν Βορέαν.

Unsere Reste des Pelopion sind gering. Von dem dorischen Propylaion, das der Anlage erst eine architektonische Physiognomie gab, sind nur mehr die Fundamente und die Aufgangsrampe zu sehen, die Einfriedigung läfst sich nur noch in unbedeuten-

[1]) Vgl. aufser »Ausgrabungen« und Bötttichers »Olympia« passim: Michaelis, Arch. Zeitung 1876 S. 162 ff.; P. Hirt, De fontibus Pausaniae in Eliacis; E. Curtius, Altäre von Olympia, Abhandl. d. Berl. Akad. 1881, Abh. VII (Separatabdr. 1882); G. Hirschfeld, Arch. Ztg. 1882 S. 97 ff. (vgl. dazu Schubart, Fleckeisens Jahrb. 1883 S. 469 ff. 1884 S. 94 ff.; Treu, ebend. 1883 S. 631 ff.; Brunn, ebend. 1884 S. 23 ff.); K. Purgold, Olymp. Weihgesch. in »Hist. u. philol. Aufsätze«, Festg. an E. Curtius; K. Lange, Haus und Halle, Exkurs I; Fr. Richter, De thesauris Olympiae effossis; Chr. Scherer, De Olympionicarum statuis.

den Quaderresten verfolgen, der Grabhügel (τύμβος), welcher den Kern des Ganzen bildete und schon zur Zeit, da die steinerne Einfassung aufgeführt wurde, stark zusammengeschmolzen war, ist gegenwärtig auf eine flache Erhebung von 1—2 m über der Altis reduziert.

»Herakles, der Sohn des Amphitryon, soll das Pelopion gegründet haben (vgl. Apollod. II, 7, 2); auch er war ja im vierten Grade ein Abkömmling des Pelops. Gesagt wird auch, er habe dem Pelops in die Grube (ἐς τὸν βόθρον) geopfert. Geopfert wird demselben auch jetzt noch von den jährlichen Beamten[1]). Das Opfertier ist ein schwarzer Widder. Von diesem Opfer erhält der Priester (μάντει) keinen Anteil, nur der Hals wird herkömmlich dem sog. Xyleus (ξυλεῖ) gegeben. Dieser Xyleus gehört zu den Dienern des Zeus und es liegt ihm das Amt ob, Gemeinden und Privaten um einen festgesetzten Preis das Opferholz zu liefern, das nur von der Silberpappel, von keinem anderen Baume genommen wird. Wenn aber jemand, sei es ein Eleier oder ein Fremder, von dem Fleisch des dem Pelops geopferten Tieres ifst, so ist ihm der Zutritt in den Zeustempel verwehrt.« Der Kult des Pelops war wie der aller Heroen ein Totenkult. Daher das Verbot, das Heiligtum der Gottheit ohne vorhergehende vorschriftsmässige Reinigung zu betreten, daher auch der gegen Abend orientierte Eingang und die dunkle Farbe des Opfertieres, dessen Blut man in eine Grube fliefsen liefs. Die Opferstätte scheint, nach im Boden vorgefundenen Resten von Asche und Kohle zu schliefsen, südlich von dem Erdhügel gewesen zu sein.

V, 13, 8 ff. Grofser Zeusaltar (ὁ τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου βωμός, β. ὁ μέγιστος, ὁ μέγας β., ὁ βωμός). — »Der Altar des olympischen Zeus liegt ungefähr gleich weit entfernt von dem Pelopion wie von dem Heiligtum der Hera, jedoch vorwärts von beiden (προκείμενος μέντοι καὶ πρὸ ἀμφοτέρων).«

Diese Angabe berechtigte, den Altar etwas nordwestlich von der Stelle zu erwarten, wo seine Reste wirklich zum Vorschein gekommen sind. Indessen die leichte, an Ort und Stelle ganz irrelevante Verschiebung des wirklichen Verhältnisses, die sich Pausanias durch Einbeziehung des Heraion zu Schulden kommen läfst, wird mehr als aufgewogen durch die Knappheit und Sicherheit, mit der er auf solche Weise über zwei Punkte zugleich, über die Lage des Altars und des Heraion, Auskunft gibt. Sein »vorwärts« besagt erst soviel als ostwärts, nachdem ein Tempel mit in Betracht kommt, dieser selber aber konnte, in solchen Zusammenhang gebracht, nur westlich von dem Altar und nördlich von dem Pelopion gesucht werden; auch eine Verwechslung von Heratempel und Metroon war so ausgeschlossen.

Alles, was von dieser heiligsten und ältesten Gründung Olympias auf uns gekommen ist, sind schwache Überbleibsel ihrer aus unbehauenen Steinen hergestellten Einfassung, oder was wohl richtiger ist, Fundamentierung, die eine mit ihrer langen Axe nach Norden gerichtete Ellipse ergeben. Bezüglich alles Weiteren sind wir auf Pausanias angewiesen. Gegründet sollte der Altar sein von dem idäischen Herakles oder Heroen des Landes. Er erhob sich in zwei Absätzen. Der unterste (κρηπίς) hatte einen Umfang von 125 Fufs und hiefs die Prothysis. Stufen aus Stein führten zu beiden Seiten — doch wohl den Langseiten — auf ihre Plattform hinauf. Hier war es Brauch, die Schlachtung der Opfertiere vorzunehmen. Dann trug man die Schenkel auf den oberen Absatz, d. h. den eigentlichen Altar hinauf, und verbrannte sie dort. Dieser bestand ganz aus Opferasche, auch seine Stufen; sein Umfang betrug 32 Fufs. Bis zur Prothysis durften auch Jungfrauen hinaufgehen, ebenso Frauen, wenn nicht gerade Panegyris war, von der sie ja ausgeschlossen waren. Von der Prothysis aber weiter hinauf zu steigen, war nur Männern gestattet. Geopfert wurde dem Zeus auch ausser der Festzeit sowohl gelegenheitlich von Privaten als auch täglich von dem Staate Elis. Alljährlich aber am Neunzehnten des Monats Elaphios nahmen die Priester (μάντεις) die Asche aus dem Prytaneion, mischten sie mit Alpheioswasser und strichen sie so über den Altar. Die Höhe desselben belief sich zu Pausanias' Zeit auf 22 Fufs und gab so weithin Zeugnis von dem »Alter und Eifer des Dienstes« (E. Curtius).

V, 14, 4 ff. Altarperiegese.

Nachdem einmal des gröfsten Altars Erwähnung geschehen, soll auch eine Erörterung über sämtliche Altäre in Olympia gegeben werden. Pausanias will sich dabei an die Reihenfolge halten, in welcher die Eleier auf den Altären zu opfern pflegten (ἐπακολουθήσει δὲ ὁ λόγος μοι τῇ ἐς αὐτοὺς τάξει, καθ' ἥντινα Ἠλεῖοι θύειν ἐπὶ τῶν βωμῶν νομίζουσιν).

Gemeint ist der in Olympia gebräuchliche allmonatliche Umgang des Opfers von einem Götteraltar zum andern, bis dasselbe wieder auf den ersten Altar zurückkehrte, wo der Umgang von neuem begann.

Den Rundgang eröffnete, wie zu erwarten, eine Spende an Hestia. Ihr Altar stand in dem Prytaneion. Hier also ging das Opfer allmonatlich aus, hier ging es nach vollendeter Runde wieder ein.

Dem Hestiaopfer folgte, wie gleichfalls eigentlich selbstverständlich, das Opfer der ersten olympischen Gottheit, des Zeus. Man brachte es ihm in seinem Tempel.

Aus Pausanias wird aber auch klar, auf welchem Prinzip im übrigen die Opferfolge beruhte, so dafs

[1]) Pind. Ol. I, 90: νῦν δ' ἐν αἱμακουρίαις ἀγλααῖσι μέμικται, Ἀλφεοῦ πόρῳ κλιθείς, τύμβον ἀμφίβολον ἔχων πολυξενωτάτῳ παρὰ βωμῷ (Zeusaltar).

des Opfers, das zu ihr von Osten kam, von ihr nach Osten zurückkehrte, um weiterhin die Altäre im Süden des Tempels und der Altis zu begehen. Da nun aber die ganze Nordhälfte des westlichen Aufsengebiets ausgeschlossen ist[1]), anderseits ein Blick auf den Plan genügt, um den Gedanken abzuweisen, der Südwestbau könne je als Werkstätte bezeichnet worden sein, so finden wir uns bezüglich des Ἐργαστήριον Φειδίου mit seinem Altar aller Götter auf die Gebäudegruppe beschränkt, die zwischen Palästra und Südwestbau inmitten liegt.

Pausanias hat es angezeigt gefunden, an diesem Opferwendepunkt topographische Aufschlüsse zu geben, die, wie es scheint, nicht minder auf seine Gesamt- als auf seine Altarperiegese berechnet sind. Wenn man von dem Ergasterion wieder in die Altis zurückkehre, so liege ihm das Leonidaion gegenüber. Dieses aber befinde sich noch aufserhalb der Altis bei dem sog. Festzugthore, getrennt von demselben durch eine Strafse.

Der Zusammenhang der Opferfolge ergibt, dafs nur eine Rückkehr durch das Südwestthor gemeint sein kann. Hier finden wir denn auch in der That ein Gebäude, das vollkommen den Bedingungen entspricht, die wir nach Pausanias an das Leonidaion zu stellen haben, den Südwestbau. Er liegt aufserhalb der Altis nahe bei dem Thore, aber von ihm getrennt durch jene Südnordstrafse, welche die ganze Westmauer entlang geht, und hat in gutrömischer Zeit einen Umbau erfahren, infolge dessen es zum vornehmsten Wohngebäude Olympias geworden ist. In dem Südwestbau haben wir also notwendig das Leonidaion, in dem Südwestthor die ἔσοδος πομπική zu erkennen.

Pausanias' Angaben genügen aber auch, Pompenthor und Leonidaion unabhängig von dem Monatsopfer zu bestimmen[2]). Nur an einer Stelle rings um die Altis finden wir noch einmal das von ihm bezeichnete topographische Verhältnis, bei dem Nordwestthor. Allein dieses unterscheidet Pausanias, wie wenn er einer Verwechslung hätte vorbeugen wollen, auch ausdrücklich von der ἔσοδος πομπική; einmal heifst es ἡ ἔξοδος, ἥ ἐστι τοῦ γυμνασίου πέραν (V, 15, 8), das andremal (V, 20, 10) ἡ ἔξοδος ἡ κατὰ τὸ πρυτανεῖον.

[1]) Dasselbe ist erstens ganz von den Anlagen der Palästra und des Gymnasion bedeckt, zweitens dürfte, wenn hier wirklich ein Altar zu begehen gewesen war, derselbe sicherlich dem nordwestlichen (letzten) Opferdistrikt zugeteilt gewesen sein.

[2]) Einen Beleg hierfür gibt u. a. C. Lange, Haus und Halle S. 331, indem er bezüglich des Südwestbaues und des entsprechenden Thores Bötticher und Hirschfeld folgt, das Ergasterion dagegen ganz gegen die Opferordnung in dem Buleuterion ansetzt.

Das sog. Nerohaus dagegen lag so wenig aufserhalb der Altis als das Prytaneion und die Echohalle. Es öffnete sich auf dieselbe mit drei Thüren. Sind diese später einmal zugemauert worden, so beweist das nur eine Eingangsverlegung, nicht, dafs das Gebäude aufserhalb des Peribolos stand[3]). Das Porosfundament, das im Westen des Hauses von der Echohalle nach Süden zieht, ist in dem Situationsplan mit Recht als Fundament einer Säulenhalle aufgefafst worden. Sie ersetzte die zu Grunde gegangene des entsprechenden griechischen Bauwerks und betonte so von neuem den alten zwischen der Altis und ihren Südostanlagen bestehenden Zusammenhang.

Was schliefslich die Altis-Südseite betrifft, so hatten auch deren Anlagen direkte Zugänge von der Altis[4]) und waren nie gleich dem Südwestbau durch eine Strafse von dem Peribolos abgeschnitten.

Dafs das Festzugthor sich vor den übrigen durch Stattlichkeit ausgezeichnet habe, sagt Pausanias nicht. Im Gegenteil, wir vermuten, wie schon angedeutet, dafs seine Angaben auf die Unterscheidung des Thores mitberechnet sind. Jedenfalls genügte dasselbe, so wie es uns der Befund kennen gelehrt hat, vollkommen seinem Zweck — dafs Wagen und Pferde in die Altis einziehen durften, wird nirgends berichtet — und entbehrte auch des künstlerischen Schmuckes nicht. Zwei Zwischenstützen in antis, nach innen rechteckig, nach aufsen zu Halbsäulen abgerundet, zerlegten die Thoröffnung in drei je 1,30 m breite Einzelpforten, deren Thüren nach aufsen aufschlugen. Dem Thore selbst war ferner gegen Westen ein Prostylos von vier Säulen (Zwischenweiten 1,90 m) vorgelegt. — In römischer Zeit ist über das Thor ein Aquädukt auf Backsteinbögen, deren Reste noch vorhanden sind, hinweggeführt worden. Vgl. Ausgrabungen III Taf. XXXVIII. IV Taf. V.

Die gleiche Anlage hatte das Thor bei dem Prytaneion oder Gymnasion. Von dessen Aufbau ist jedoch gar nichts mehr erhalten.

Noch haben wir die Werkstätte des Phidias zu fixieren. Wenn man von ihr wieder in die Altis zurückkehrte, so lag ihr das Leonidaion gegenüber (ἀπαντικρύ, scil. τοῦ ἐργαστηρίου), sagt Pausanias. Wir haben dieselbe daher in dem sog. antiken Bau oder, wie längst schon geschehen ist, in der byzantinischen Kirche zu erkennen, nicht in einem der beiden Bauwerke, die den nördlichen Flügel der zwischen Palästra und Leonidaion liegenden Gebäudegruppe bilden. Wenn man zur Zeit des Pausanias noch die Werkstätte des Meisters des Zeus-

[3]) Sehr richtig bemerkt von C. Lange a. a. O. S. 332.

[4]) C. Langes Behauptung, a. a. O. S. 339, das ἐκτὸς τῆς Ἄλτεως V, 15, 1 passe ebenso gut auf den langen Westbau wie auf den südlichen Doppelbau, ist daher zu bestreiten.

bildes zeigte, so mufs dieselbe ein recht solides Bauwerk gewesen sein. In dieser Vorstellung werden wir bestärkt durch die Erwägung, dafs das Haus, in welchem so viel kostbares Material, ein nicht unbeträchtliches Tempelvermögen, der Verarbeitung harrte, ein wohl verwahrtes und verwahrbares gewesen sein mufs, kein Atelier gewöhnlicher Art, sondern Atelier und eine Art Schatzhaus zugleich. Als weitere Eigenschaften setzen wir voraus eine gewisse Geräumigkeit und Lichtfülle. Allen diesen Anforderungen entspricht nur die byzantinische Kirche, keineswegs der antike Bau. Dieser Corridor von etwa 57 m Länge und nur ungefähr 7 m Tiefe, dessen Rückwand als Futtermauer für das nördlich anstofsende, ca. 1 m höher liegende Terrain gedient hat (Ausgrab. V S. 21), würde schwerlich auch als οἴκημα bezeichnet worden sein, sondern vielmehr als στοά, als welche sie sich schon durch ihr Verhalten zu dem nördlichen Terrain und zu der frequenten heiligen Strafse, die hier auf das Pompenthor mündete, zu erkennen gibt.

Aphrodite,

»in der Altis, wenn man über das Leonidaion hinaus seinen Weg nach links nimmt« (ἐν τῇ Ἄλτει τοῦ Λεωνιδαίου πέραν μέλλοντι ἐς ἀριστεράν).

Horen (μετ' αὐτόν).

Nymphen (καλλιστέφανοι),

nahe dem Kotinosbaum oder der ἐλαία καλλιστέφανος, die bei dem Opisthodom rechts stand (κατὰ δὲ τὸν ὀπισθόδομον μάλιστά ἐστιν ἐν δεξιᾷ πεφυκὼς κότινος). — Da unsere Ansicht ist, dafs Pausanias nur dann vom Standpunkt des Wanderers spricht, wenn zugleich die Richtung genau gekennzeichnet ist so heifst uns dieses ἐν δεξιᾷ: auf der (jedermann bekannten) rechten Seite des Tempels.

Einer der hier genannten Altäre ist gleich innerhalb des Pompenthores auf der Tempelterrasse etwas östlich von den Stufen, die zu ihr hinaufführen, noch erhalten. E. Curtius (Altäre S. 26) möchte ihn den Kranzjungfrauen zuweisen.

Artemis Agoraia (ἐντὸς τῆς Ἄλτεως μέν — ἐν δεξιᾷ δὲ τοῦ Λεωνιδαίου).

Pausanias geleitet nun seinen Leser, nachdem er ihn zuerst von dem Leonidaion links auf die Tempelterrasse geführt hat, rechts die Strafse entlang, an der die vielen Basen aufgereiht stehen. An dieser Strafse waren auch die Altäre der Artemis und der beiden nächstfolgenden Gottheiten gelegen.

Despoina (πεποίηται δὲ καί).

Zeus Agoraios (μετὰ δὲ τοῦτον).

Wo Zeus und Artemis als Agoragottheiten Verehrung fanden, hat man mit Recht auch eine Agora vorausgesetzt. Sie ist aber in unserem Situationsplan ganz willkürlich eingezeichnet oder beschränkt. Was soll eine Sonder-Agora in der Altis? Wenn hier von Agora die Rede sein kann, so ist es eben die ganze Altis.

Einer der letztgenannten Altäre steht bei dem Eingange in das Buleuterion.

Apollon Pythios,

vor der sog. Proedria (πρὸ δὲ τῆς καλουμένης Προεδρίας).

Die Proedria glaubt man allgemein in dem grofsen Basament vor der Echohalle ungefähr dem Zeusaltar gegenüber gegeben. Die Opferordnung widerspricht diesem Ansatz. Die Altäre dort wurden satzungsgemäfs nach jenen vor der Zeustempelfronte, vor jenen um die Schatzhausterrasse absolviert. Nachdem das Opfer einmal durch das Pompenthor in die Altis eingezogen ist, kann es dorthin nicht noch einmal zurückkehren. Die Proedria ist vielmehr in der Fortsetzung unseres Weges zu dem Hippodrom zu suchen. Denn dorthin begibt sich von der Proedria aus das Opfer, und dafs dessen Weg ein zusammenhängender, ist zur Genüge konstatiert, sagt uns Pausanias selber[1]). Nun lag aber der Hippodrom südöstlich von der Altis; seine Basis erstreckte sich, wie es scheint, unmittelbar hinter dem sog. Nerohaus oder Oktogon von dem Stadionsüdwall gegen den Alpheios hinab (vgl. Olympia und Umgegend S. 30; Arch. Ztg. 1882 S. 121, Skizze). Zwischen diesem südöstlichen Aussenterrain und der Altargruppe der Agoragottheiten an der Weststrecke des Pompenweges müssen wir also die Proedria annehmen[2]) und zwar nach Westen frontiert (πρό) und in der Nähe eines Weges zu dem Hippodrom. Es ergibt sich uns also als das gesuchte Denkmal die griechische Südosthalle, bezw. deren Ersatzbau aus römischer Zeit, und nicht als »langgestreckte Basis«, sondern, wie schon nach dem Zusatz καλουμένη zu erwarten war, als wirkliches Bauwerk stellt sich die Proedria dar, sei es nun, dafs darunter nur die Vorhalle als Sitzplatz in Olympia mit der Ehre des Vorsitzes ausgezeichneter Personen verstanden wurde, sei es, was gewifs richtiger, das Haus der Proedroi, d. h. der Hellanodiken. In dem einen wie in dem andern Sinne gefafst, ist die Anlage vorzüglich situiert. Hier vereinigten sich die beiden Schenkel der Pompenstrafse, jener von dem Leonidaion und der andere von dem Zeusaltar; hier mündete nach Ausweis der Opferfolge ein Weg von dem Hippodrom; hier safs man sozusagen in dem Knotenpunkt des Stadion und Hippodrom einerseits und der Altis anderseits[3]).

---

[1]) IV, 14, 10: τῇ δὲ τάξει τῇ Ἠλείων ἐς τὰς θυσίας συμπερινοστοῦντα τὸν λόγον.

[2]) Schon G. Hirschfeld a. a. O. S. 123 vermutet ganz richtig »Proedria — nahe dem Buleuterion —«.

[3]) Diese vorzügliche Lage ist nie verkannt worden. Sie hat nicht wenig zu der Täuschung beigetragen,

Dionysos (καὶ μετ' αὐτόν),

kein alter Altar und nur von Privaten gestiftet.

Zeus Moiragetas,

am Wege zu den Ablaufschranken der Pferde (ἰόντι δὲ ἐπὶ τὴν ἄφεσιν τῶν ἵππων).

Diesen Weg aus der südöstlichen Altis zu dem Hippodrom konnte man gegen Süden von der Prozessionsstraße abweichen. Links mit der Tempelarea [illegible] zuerst gesperrt, der Durchgang ferner zwischen Echohalle und Proedrie war in römischer Zeit verbaut und überhaupt kein geeigneter Platz für eine Altarreihe.

Das römische »Festthor« liegt als [illegible] in unmittelbarer Nähe [illegible] welche übrigens schon [illegible]

[illegible]

Am[illegible]

[illegible] der Agnaptoshalle, [illegible] den Architekten benannt [illegible]

[illegible] der Proedria zu [illegible] Altar des spä[illegible]

[illegible] Altäre des lez[illegible]

[illegible]

[illegible] das Pro[illegible]

[illegible]

Dionysos (καὶ μετ' αὐτὸν),
kein alter Altar und nur von Privaten gestiftet.
Zeus Moiragetas,
am Wege zu den Ablaufschranken der Pferde (ἰόντι δὲ ἐπὶ τὴν ἄφεσιν τῶν ἵππων).

Dieser Weg aus der südöstlichen Altis zu dem Hippodrom konnte nur gegen Süden von der Pompenstrafse abzweigen. Links auf der Tempelarea wurde zuerst geopfert; der Durchgang ferner zwischen Echohalle und Proedrie war in römischer Zeit verbaut und überhaupt kein geeigneter Platz für eine Altarreihe.

Das römische »Festthor« liegt also in der That an oder doch in unmittelbarer Nähe einer alten Thorstelle, auf welche übrigens schon die Hallen ringsum sicher schliefsen liefsen. Hier betraten die Gäste aus Osten und Süden die Altis. Nur als πομπεύοντες hatten auch sie sich von der Seite des elischen Hauptweges, des heiligen, zu bequemen, dessen Mündung durch das einzig grofsartige und säulenreiche Leonidaion, das bessere Gegenüber des Zeustempels, und eine nördlich anliegende Halle (»antiker Bau«) wo möglich noch wirkungsvoller gestaltet war. Seiner Anlage nach entsprach das alte Proedriathor gewifs den beiden andern.

Moiren (πλησίον),
Altar von länglicher Gestalt (ἐπιμήκης).
Hermes (μετὰ δὲ αὐτὸν).
Zeus Hypsistos,
zwei Altäre (καὶ δύο ἐφεξῆς).
Poseidon Hippios,
Hera Hippia,
in der Aphesis, und zwar in der Mitte des Hypaethron derselben.
Dioskuren (πρὸς δὲ τῷ κίονι).
Ares Hippios,
Athena Hippia,
»zur einen und zur andern Seite des Eingangs in den sog. Schnabel« (ἔμβολον).
Tyche,
Pan,
Aphrodite,
»wenn man in den Schnabel selbst hineingeht«.
Nymphen (Ἀκμηναί),
»ganz innen im Schnabel« (ἐνδοτάτω δὲ τοῦ ἐμβόλου).

---

dafs der Bau das Leonidaion sei, das Pausanias einigemal zum Ausgangspunkte seiner Führung nimmt. Vgl. Ausgrabungen IV S. 48 (Dörpfeld): »Die Stelle des abgebrannten Leonidaion bot einen zu einem derartigen Neubau sehr geeigneten Bauplatz; er lag in der Nähe des Festthores und unmittelbar vor der Ostfront des Zeustempels und gewährte in einer oberen Etage eine gute Aussicht auf den heiligen Hain wie die Kampfplätze.«

Artemis,
wenn man von der Agnaptoshalle, einem Bauwerk nach seinem Architekten benannt, zurückging, zur Rechten [1]).

Der Reihe von der Proedria zu dem Hippodrom mag der überbaute Altar des spätrömischen Buleuterionhofes angehören.

Es folgen nun die Altäre des letzten Opferbezirkes, des nordwestlichen.

Kladeos,
»geht man wieder durch das Prozessionsthor in die Altis hinein, hinter (ὄπισθεν) dem Heraion«. Unter letzterem Ausdruck scheint die ganze Strecke von dem Pelopioneingang zu dem Prytaneion verstanden zu sein.

Artemis (καί).
Apollon (μετ' αὐτούς).
Artemis Kokkoka (τέταρτος).
Apollon Thermios = Thesmios (πέμπτος).
Pan.
»Es liegt aber vor dem sog. Theekoleon (Θεηκολεῶνος) ein Gebäude. In dem Winkel dieses Gebäudes« (τούτου δὲ ἐν γωνίᾳ τοῦ οἰκήματος).

Pausanias sagt nicht ausdrücklich, dafs die beiden hier genannten Bauten aufserhalb der Altis gelegen waren, stellt ihnen aber in dieser Hinsicht das Prytaneion entgegen: τὸ πρυτανεῖον δὲ Ἠλείοις ἔστι μὲν τῆς Ἄλτεως ἐντός.

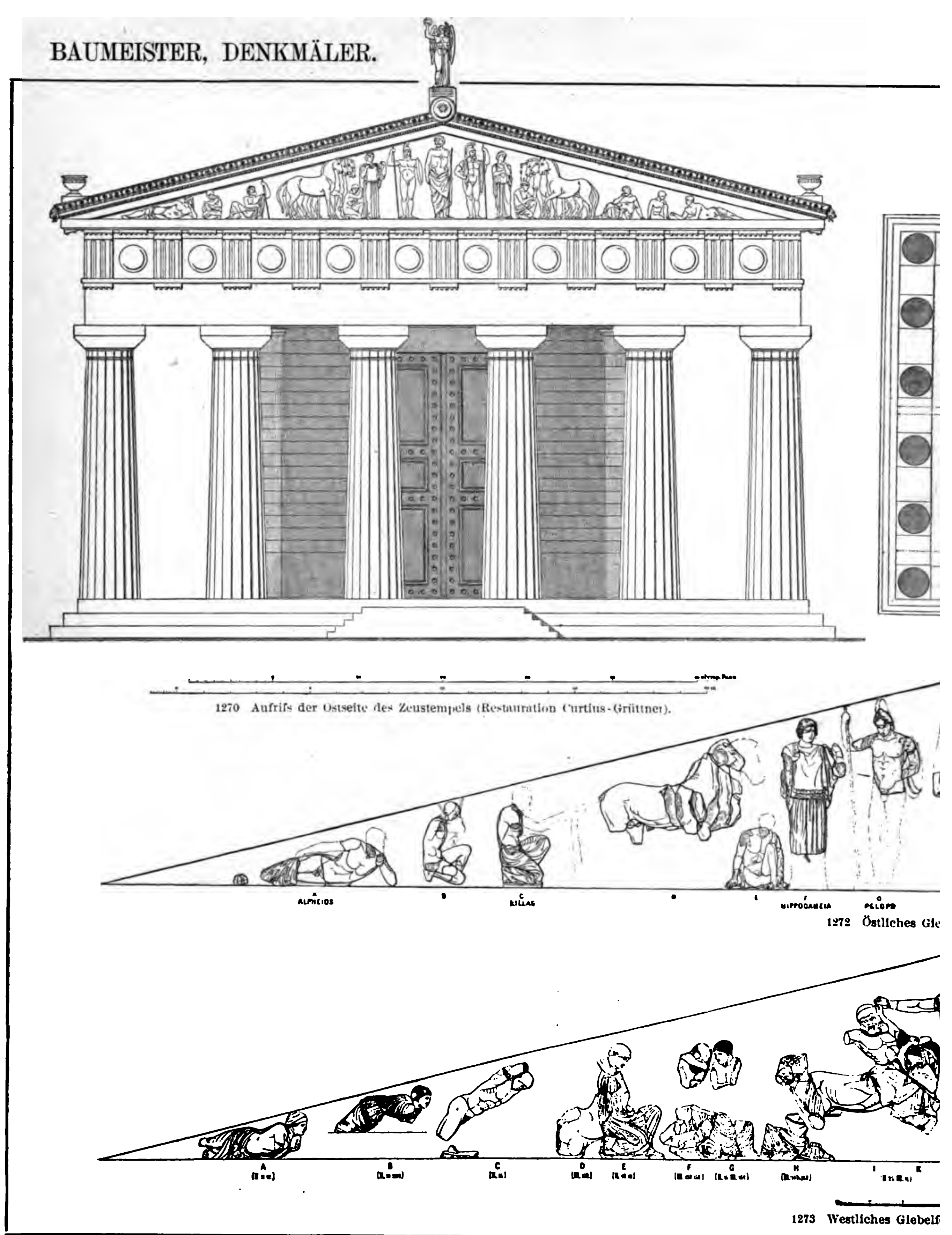
Das Haus der θεηκόλοι oder θεοκόλοι erkennt man ziemlich allgemein in dem halb griechischen halb römischen Gebäude nördlich der byzantinischen Kirche. Mit Recht. Der Theekoleon markiert zusammen mit dem Opisthodom des Heraion und dem Prytaneion den letzten Opferbezirk, und zwar ist das durch den Theekoleon markierte Opfer nach jenem auf den Altären »hinter dem Heraion« eingeordnet. Der Theekoleon kann daher nur im Nordwesten von Olympia aufserhalb der Altis [2]) gesucht werden. Dort liegen nun aber Gymnasion und Palästra. Es muss also auch noch der Nordflügel der Gebäudegruppe um die byzantinische Kirche zu dem Opferbezirk geschlagen gewesen sein. Aber auch nur von dem Nordflügel läfst sich dies noch annehmen.

Derselbe besteht nun aus einem gröfseren und einem kleineren Gebäude. Das gröfsere zerfällt in zwei Abteilungen. Die ältere westliche enthielt ur-

---

[1]) V, 15, 6: ἀπὸ δὲ τῆς στοᾶς, ἣν οἱ Ἠλεῖοι καλοῦσιν Ἀγνάπτου, τὸν ἀρχιτέκτονα ἐπονομάζοντες τῷ οἰκοδομήματι, ἀπὸ ταύτης ἐπανιόντι ἐστὶν ἐν δεξιᾷ.

[2]) Dies, ganz abgesehen von der adversativen Bemerkung des Pausanias bezüglich der Lage des Prytaneion, schon deshalb, weil in der betreffenden Gegend innerhalb überhaupt kein Raum zur Verfügung steht.

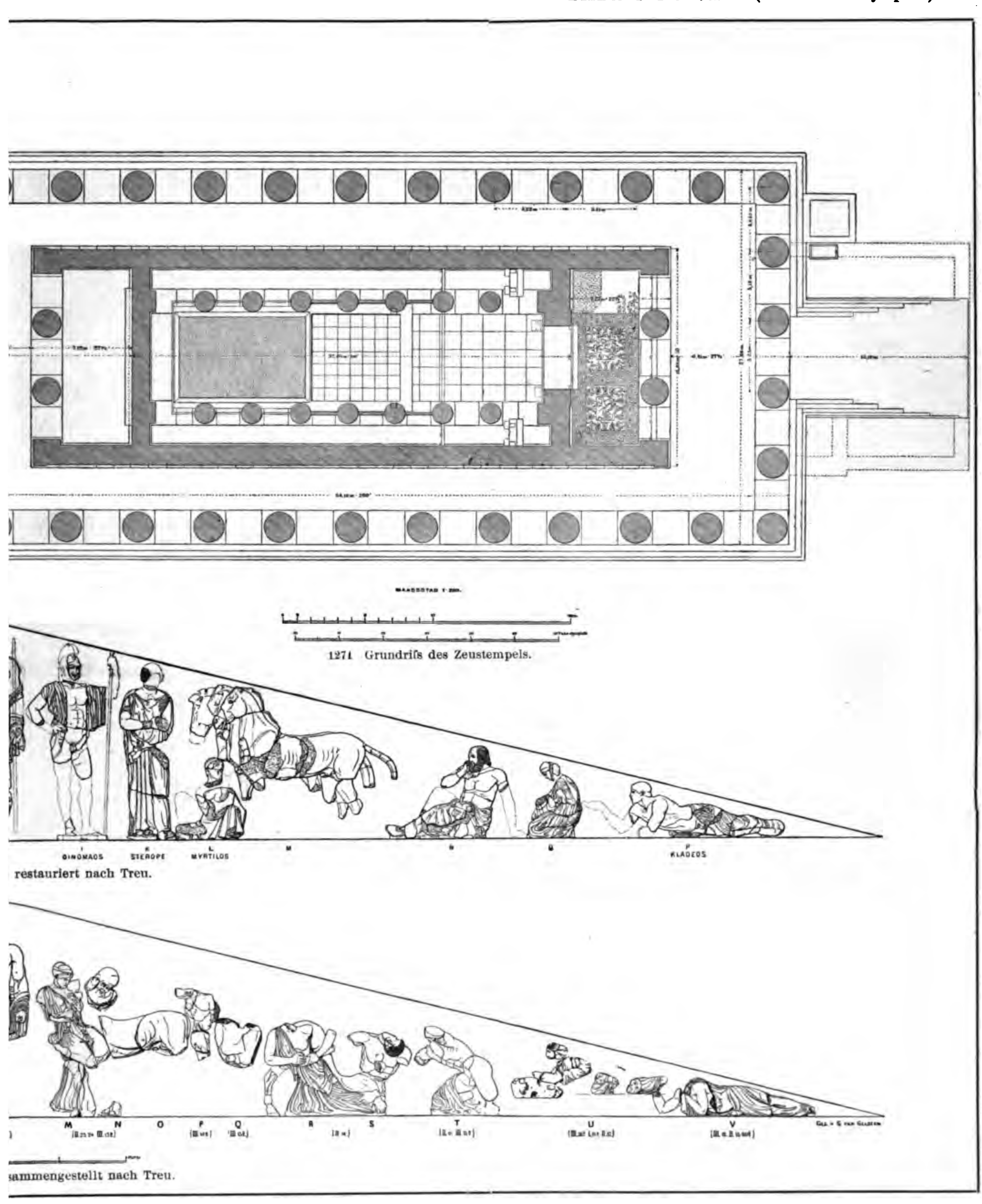


1270 Aufrifs der Ostseite des Zeustempels (Restauration Curtius-Grüttner).

1272 Östliches Gie

1273 Westliches Giebelf

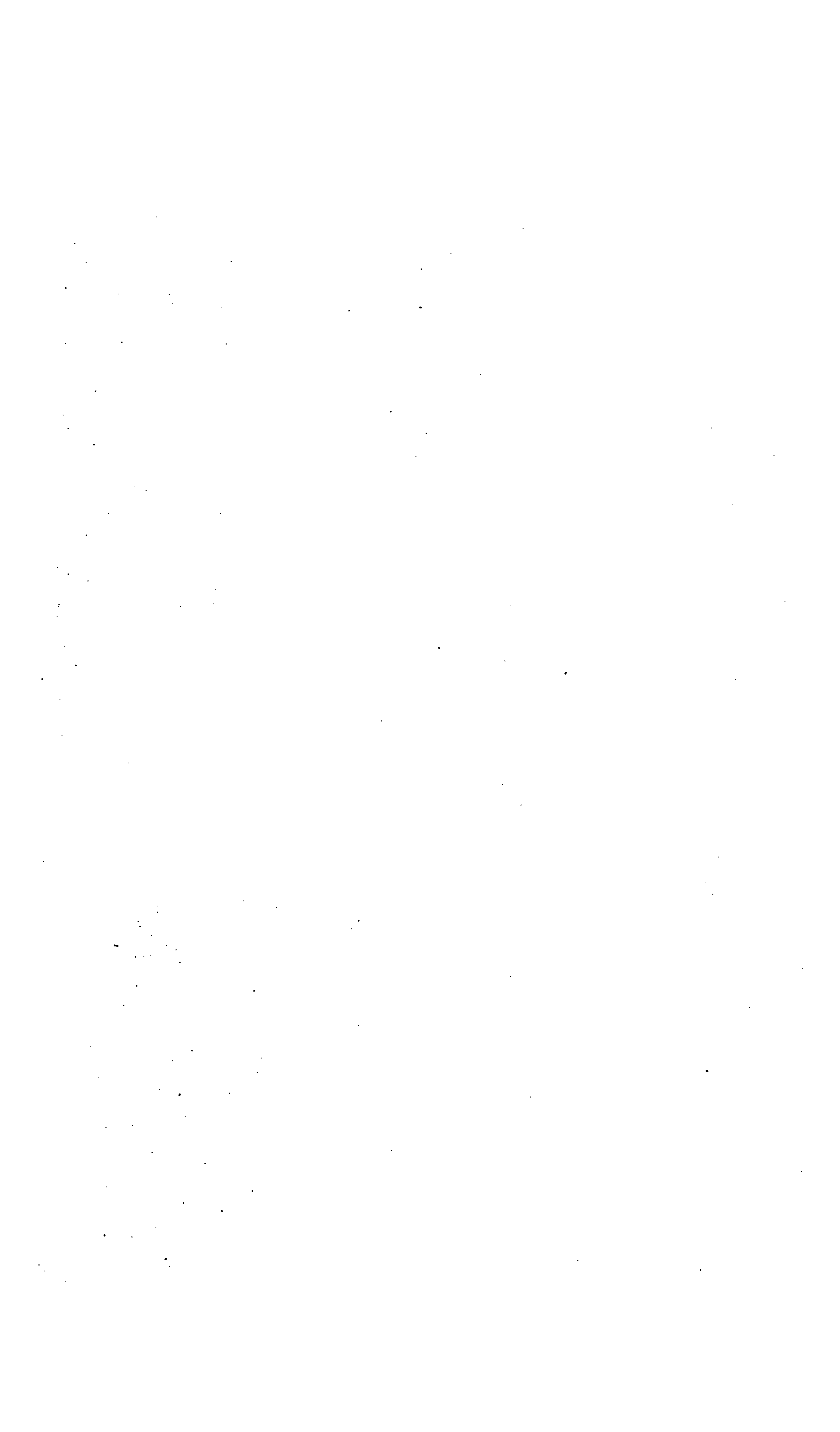
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN



1271 Grundriſs des Zeustempels.

restauriert nach Treu.

sammengestellt nach Treu.



sprünglich acht um einen quadratischen Hof, in welchem aufser der Pflasterung aus Porosplatten noch ein wohl erhaltener Brunnen zu sehen ist[1]), gruppierte Gemächer. Vier derselben öffneten sich auf den Hof mit je zwei dorischen Säulen in antis, während die vier Eckzimmer mit den ersteren durch Thüren in Verbindung standen. Der Haupteingang lag nahe der Mitte der Südseite. Später, aber noch in hellenischer Zeit, wurden diesen Räumen im Osten drei weitere hinzugefügt. — Die römische östliche Abteilung gibt den Baugedanken der ersteren wieder, nur in gröfserem Mafsstabe. Um den gleichfalls quadratischen Binnenhof lief eine Säulenhalle, auf diese aber mündete von allen vier Seiten eine grofse Anzahl von Zimmern. Nur der östliche Teil des Westbaues ist in die Erweiterung mit hineingezogen worden — dazu war man gezwungen, wenn man nicht allzuweit nach Osten vorrücken und so die Südnordstrafse aufheben wollte —, der westliche Teil blieb geschont. — Nach der Planbildung gibt sich dieser Komplex als zwei vereinigte Wohnhäuser zu erkennen. »Es lässt sich nach meinem Urteil für die beiden quadratischen Gebäude, die vielleicht auch noch obere Gemächer hatten, kaum ein anderer Zweck voraussetzen, als dafs es Wohnräume für Amtskollegien waren, κοινόβια, Wohngebäude, welche an Klöster erinnern, deren Zellen um einen Brunnenhof gruppiert sind« (E. Curtius, Altäre S. 19).

Das kleinere Bauwerk des Nordflügels der Gebäudegruppe um die byzantinische Kirche ist dagegen als Heiligtum erwiesen.

In dem letzteren, dem sog. Heroon — der Zufall hat es gefügt, dafs das Bauwerk, für welches Pausanias keinen Namen hat, von uns Modernen einen wohl berechtigten empfing —, haben wir das οἴκημα mit dem Pansaltar, in dem östlich dahinter gelegenen Wohngebäude die Priesterkaserne von Olympia, den Theekoleon, gegeben.

Pausanias bezeichnet das Bauwerk mit dem Pansaltar als vor dem Theekoleon gelegen. So verhalten sich beide in der That Die Rückseite unseres Theekoleon liegt gegen die Altis zu, die Vorderseite (richtiger die vordere Abteilung) gegen Westen; der Brunnenhof ist sozusagen das Atrium, der Säulenhof das Peristyl des Ganzen[2]).

Das dem Theekoleon vorliegende Heroon hatte seine Front gleichfalls gegen Westen. Durch eine Vorhalle gelangte man links in einen Kreisbau, dessen polygonale Aufsenseite von einem Quadratbau umfafst war. Innerhalb des Ringes (Durchmesser 8,04 m) an der Südseite fand sich ein vierseitiger Altar, 0,54 m breit, 0,36 m tief, 0,36 m hoch) aus Erde, ohne den sonst üblichen Stufenuntersatz unmittelbar auf dem Erdboden fufsend, oben mit Ziegelplatten abgedeckt. An den drei dem Raume zugekehrten Seiten trug er einen Kalkverputz, der sich aus mehreren (13—15) ganz dünnen Einzelschichten bestehend erwies. Diese Schichten von Zeit zu Zeit erneuerter Kalktünche waren fast alle mit einem aufgemalten Blattkranz und einer Inschrift darüber verziert. Die Inschriften lauteten ἥρωορ, ἥρωος, einmal auch ἡρώων. Der Altar diente demnach dem Heroenkult und zwar, aus seiner stark verbrannten Oberfläche, Aschen- und Kohlenresten im Boden, der Beflecktheit der Seiten zu schliefsen, durch Brand- und Trankopfer. Die nicht genannten hier verehrten Heroen mögen nach Curtius' ansprechender Vermutung Jamos und Klytios, die Ahnherren der olympischen Propheten, gewesen sein, so dafs das Heiligtum auch innerlich zu dem dahinter gelegenen Priesterhaus in Beziehung gestanden hätte[3]).

Rechtshin gelangte man aus der Vorhalle in ein oblonges Seitengemach. Hier, wenn nicht in der Vorhalle, müfste der von Pausanias mit den Worten τούτου δὲ ἐν γωνίᾳ τοῦ οἰκήματος lokalisierte Altar des Pan gestanden haben. »Innen erhält man neben dem Heroon einen zweiten Raum, welcher genau so tief ist wie die westliche Vorhalle. Die vorher erwähnten Fundamentreste eines grofsen Altars lassen in ihm ein zweites Heiligtum vermuten«, P. Gräf, Ausgrabungen, V, 39.

Von dem Unterbau des sog. Heroon sind grofse Stücke erhalten. Er ist aus Porosquadern gefügt. Der Oberbau dagegen war, wie aus der Bearbeitung der Oberfläche der Quadern geschlossen worden ist, in Fachwerk konstruiert.

Abbildungen: E. Curtius, Altäre Taf. I. II; Ausgrabungen V Taf. IV, XXXVII. Die letzte Tafel zeigt auch die architektonischen Details des griechischen Theekoleon, soweit solche sich ermitteln liefsen. Die Aufsenseite des Architravs hat oben unter dem jonisierenden Abakus eine durch ein aufgemaltes Mäanderschema verzierte Fascie, die In-

[1]) Vertiefungen in dem Pflaster lassen auf eingesetzte Zierpflanzen schliefsen.

[2]) Wollte man hiergegen einwenden, Pausanias habe die römische Erweiterung des Hauses, für die ich den Versuch einer genaueren Zeitbestimmung vermisse, nicht gekannt, so sei daran erinnert, dafs das entsprechende Terrain schon in älterer Zeit bebaut gewesen zu sein scheint, E. Curtius vermutet durch einen »Gartenbezirk, der zu der älteren Priesterwohnung gehörte und dann als Bauplatz für die Erweiterung derselben benutzt wurde, so dafs die Gartenanlage auf den inneren Hof beschränkt wurde«, Altäre S. 19.

[3]) Die andere Vermutung von Curtius, der Steinring sei der alte Gaios, der Ursitz der Mantik in Olympia, widerspricht der Opferfolge.

nenseite deren drei. Während in den Antenkapitellen sich noch die Profilweise des 5. Jahrh. v. Chr. geltend macht, verrät der Versuch, den Echinus des Säulenkapitells in lesbischer Weise zu wellen und die Ringe durch einen Kragen zu ersetzen, in Verbindung mit der berührten Architravbildung bereits den Geschmack des folgenden Jahrhunderts. — Das Baumaterial (Poros) war mit Stuck überzogen; Malerei wird die glatten Profile weiter geschmückt und belebt haben.

Zur Altarperiegese zurückkehrend bemerken wir, dafs die beiden auf dem westlichen Aussenterrain monatlich zu bedienenden Altäre gleich jenen des entsprechenden Innenterrains geteilt, der eine (im Ergasterion) der südwestlichen, der andere (im sog. Heroon) der nordwestlichen Serie zugewiesen war.

Artemis Agrotera,

»vor der Pforte des Prytaneion«. Vorher aber orientiert der Schriftsteller über das letztere. Es befinde sich innerhalb der Altis neben dem Ausgang, der dem Gymnasion gegenüber liege, wo die Laufbahnen und Ringplätze für die Athleten seien. Ob rechts oder links von dem Ausgang, wird hier nicht gesagt, geht aber aus V, 20, 10 hervor.

Pan,

»in dem Prytaneion selbst, wenn man in das Gemach, wo die Hestia steht, sich begeben will (παριόντων ἐς τὸ οἴκημα ἔνθα σφίσιν ἡ ἑστία), rechts von dem Eingang«.

Hestia, Aschenaltar.

»Tag und Nacht brennt ein Feuer darauf. Von der Hestia bringt man, wie schon gesagt, die Asche zu dem Altar des olympischen Zeus, und dieser Zutrag steuert nicht am wenigsten zu der Gröfse des Altares bei.«

Den Schlufs des Abschnittes über die Altäre bilden Bemerkungen über die zu Olympia gebräuchliche altertümliche Opferweise [1]), das Opferpersonal [2]), die Verehrung fremder Gottheiten (Hera Ammonia, Parammon), den Kult von Heroen und Heroinen (ὅσοι τε ἐν τῇ χώρᾳ τῇ Ἠλείᾳ καὶ ὅσοι παρὰ Αἰτωλοῖς τιμὰς ἔχουσιν), die im Prytaneion üblichen Hymnen, und schliefslich über eine zweite Abteilung des Prytaneion, das ἑστιατόριον, in welchem die Speisung der Sieger stattzufinden pflegte. Es liege innerhalb des Prytaneion dem Hestiagemache gegenüber.

Die ursprüngliche Bauanlage des Prytaneion ist infolge mehrfacher in den verschiedensten Perioden erfolgter Um- und Einbauten nur noch in den allgemeinsten Umrissen erkennbar. Das Ganze war ein Quadrat von etwa 32 m Seite. Der Eingang lag an der Südseite. Durch einen Vorraum von geringer Tiefe — die im Plan erkennbare Säulenvorhalle ist ein später Zusatz — gelangte man in ein quadratisches Gemach und zu beiden Seiten desselben in einen anstofsenden Hof. Der kleine quadratische Separatraum war ohne Zweifel die Kapelle der Hestia; jenseits des Hofes aber an der Nordseite des Gebäudes lag das Hestiatorion. Es verhielt sich zu dem Hofe etwa wie das Tablinum des römischen Hauses zu dem Atrium und scheint auf drei Seiten (*WNO*) Säulenstellungen gehabt zu haben, wodurch es in einen Hauptraum und einen hufeisenförmigen Umgang um denselben gegliedert wurde. Westlich und östlich öffneten sich auf Speisesaal und Hof verschiedene kleinere Zimmer. In den westlichen hat man Tafel- und Küchengeräte gefunden

V, 16, 1 ff. geht Pausanias sofort zur Beschreibung des hart neben dem Prytaneion gelegenen Heratempels über. Über das lokale Verhältnis desselben zu dem Pelopion und dem Zeusaltar ist der Leser durch V, 13, 8 schon aufgeklärt.

V, 20, 6 f. Säule des Oinomaos. — Vier Säulen trugen ein Schutzdach über der hölzernen, vom Zahn der Zeit zerfressenen und durch viele Klammern zusammengehaltenen Säule, die man als den einzigen Überrest des durch einen Blitzschlag vernichteten Palastes des Oinomaos ausgab. Standort der Säule, bezw. des kleinen Bauwerks: »wenn man von dem grofsen Altar zu dem Heiligtum des Zeus geht« — »zur Linken«. Es ist demnach nicht unwahrscheinlich, dafs gröfsere Fundamentreste zwischen der Basis des Dropion und des Stiers der Eretrier hart an der Wasserleitung in der That dem Denkmal angehören.

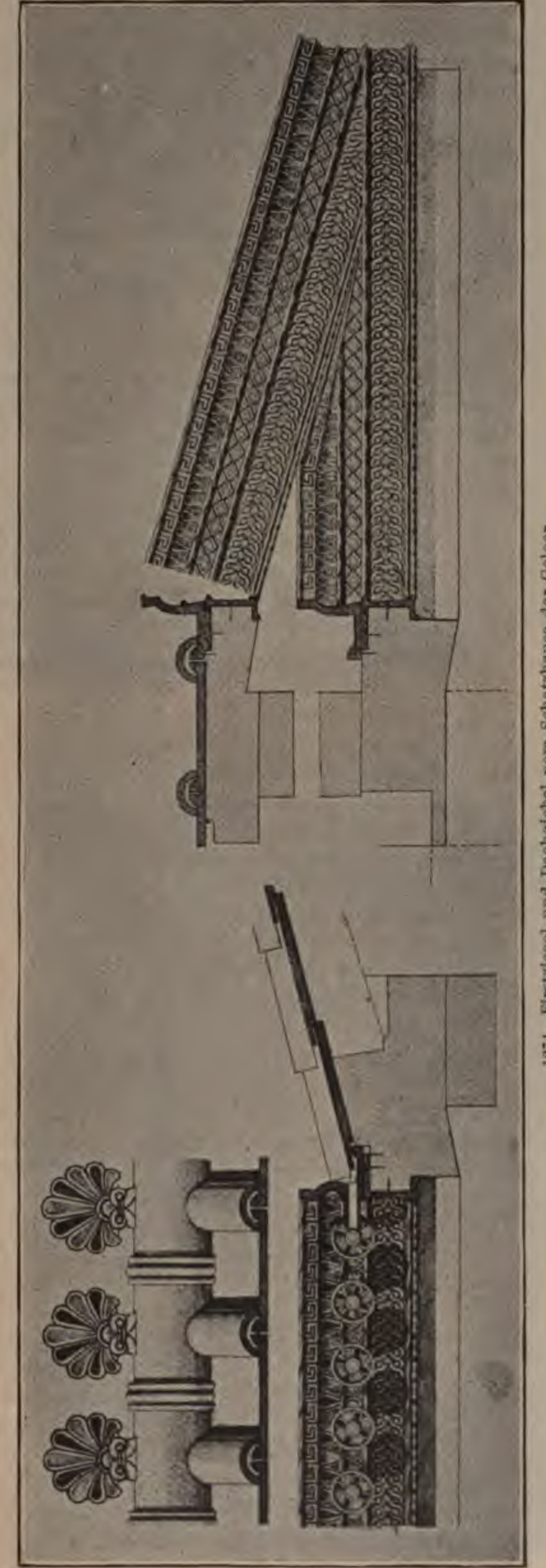
V, 20, 9 f. Metroon und Philippeion: ἔστι δὲ ἐντὸς τῆς Ἄλτεως τὸ Μητρῷον καὶ οἴκημα περιφερὲς ὀνομαζόμενον Φιλίππειον. Während es dann von dem letzteren noch weiter heifst, es liege bei dem Ausgang bei dem Prytaneion (κατὰ τὴν ἔξοδον τὴν κατὰ τὸ πρυτανεῖον) zur Linken, hat es bezüglich der Lage des Metroon bei jener allgemeinen Angabe sein Bewenden. Mit Recht; der einzige noch übrige Tempel bedurfte keiner näheren Bestimmung mehr.

Die Bauwerke der Altis sind bis jetzt in der Reihenfolge von Süden nach Norden aufgeführt

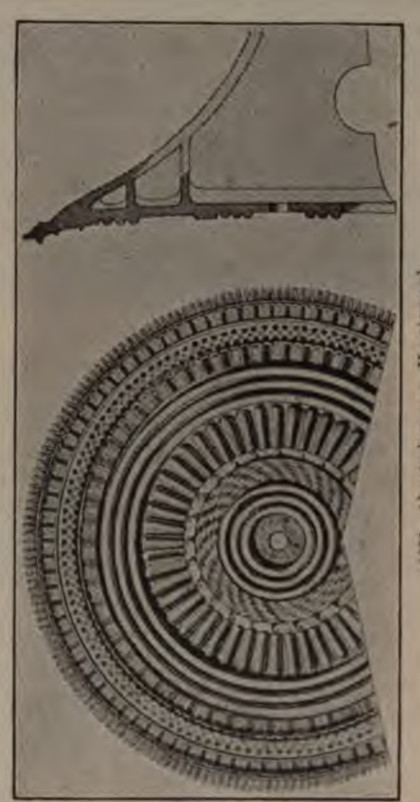
(Fortsetzung Seite 1090.)

[1]) »Sie verbrennen nämlich auf den Altären Weihrauch zusammen mit Weizenkörnern, die mit Honig verknetet sind.« Zum Weihegufs bediente man sich des Weins aufser auf den Altären der Nymphen und der Despoina und auf dem gemeinsamen Altare aller Götter.

[2]) Pausanias nennt: θεηκόλοι (θεηκόλῳ τε, ὃς ἐπὶ μηνὶ ἑκάστῳ τὴν τιμὴν ἔχει), μάντεις, σπονδοφόροι, ἐξηγητής, αὐλητής, ξυλεύς. Diese Liste hat durch Inschriften bedeutend vermehrt werden können: vgl. Beulé, Études sur le Peloponnèse p. 242. Dittenberger, Arch. Ztg. 1878 S. 97 ff.; 1879 S. 57 ff.; 1880 S. 57 ff. A. Bötticher, Olympia S. 153 ff. E. Curtius, Altäre S. 18.



1274 Firstziegel und Dachgiebel vom Schatzhause der Geloer.



1275 Akroterion vom Heratempel.





1276 a Archaischer Zeuskopf von Bronze. 1276 b



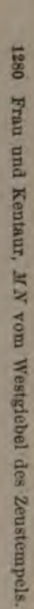
1277 »Hockender Knabe«, *E* vom Ostgiebel des Zeustempels.



1279 Flußgott Kladeos, *P* vom Ostgiebel des Zeustempels.



1278 »Sinnender Greis«, *N* vom Ostgiebel des Zeustempels.





1280 Frau und Kentaur, *M N* vom Westgiebel des Zeustempels.



1281 Apollon, *L* vom Westgiebel des Zeustempels.



1284 Lapithenkopf, *C* vom Westgiebel des Zeustempels.



1282 Liegende alte Frau, *B* vom Westgiebel des Zeustempels.

1283 »Nymphe«, *A* vom Westgiebel des Zeustempels.



1285 Herakles mit dem Stier, Metope des Zeustempels.



1286 Herakles und Atlas mit den Hesperidenäpfeln, Metope des Zeustempels.



1287 Die Nike des Paionios, ein Siegesdenkmal.





1288 1289
Köpfe des Herakles und der Athena (?; Nymphe Nemea?) von den Metopen des Zeustempels.



1290 Kämpfender Gigant, aus dem Giebel des Schatzhauses der Megarer.



1291 Hermes mit dem kleinen Dionysos, von Praxiteles.



1292 Hermes des Praxiteles in Seitenansicht.



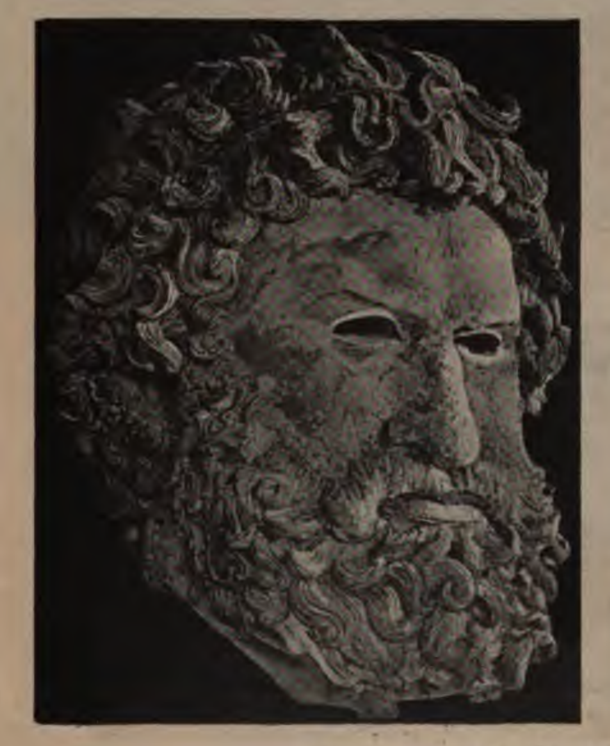
1293 Kopf des Hermes des Praxiteles.



1294 Aphrodite.



1295 Altertümliche Hera.





1296 a Bronzekopf eines Faustkämpfers. 1296 b



1277

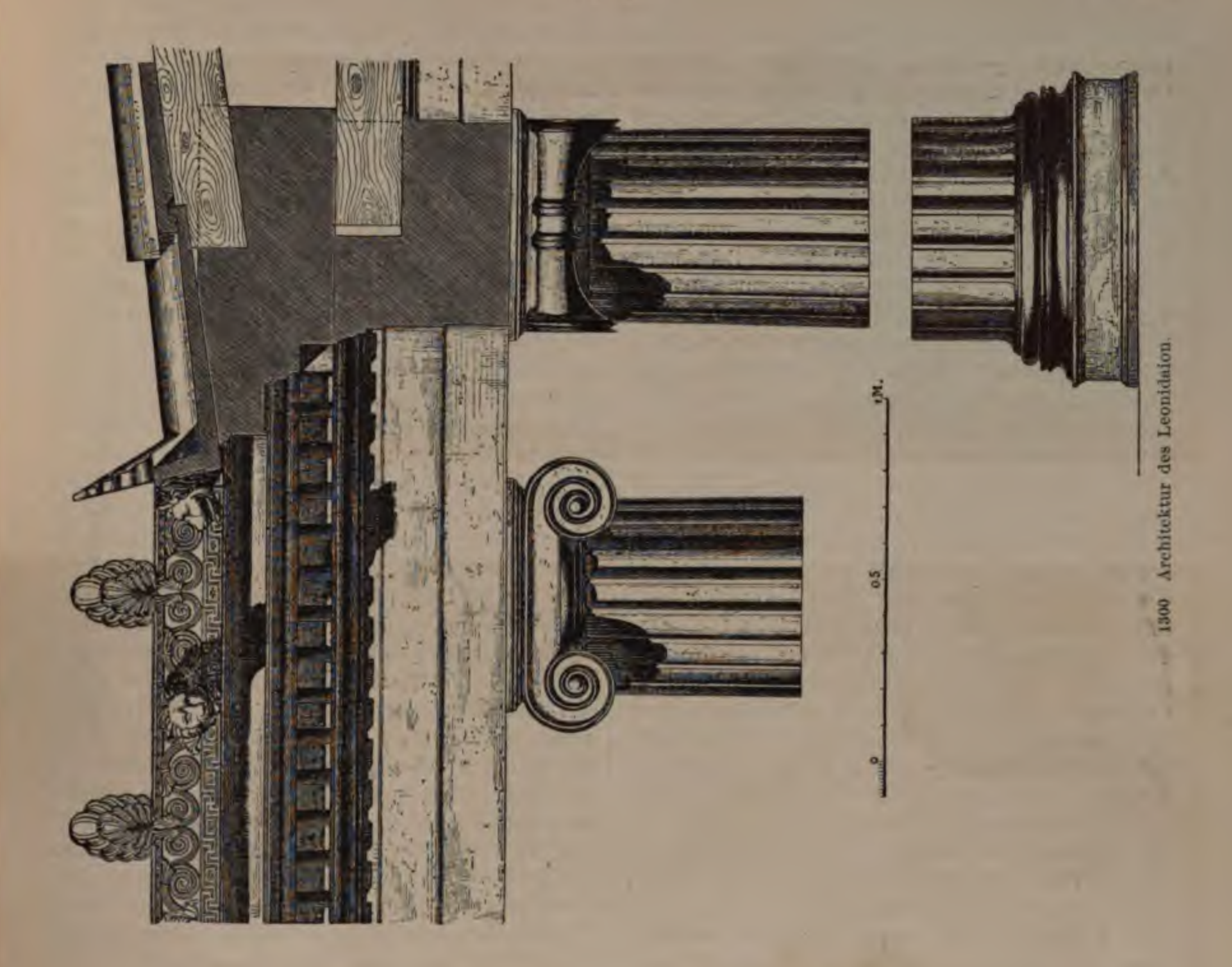


1278

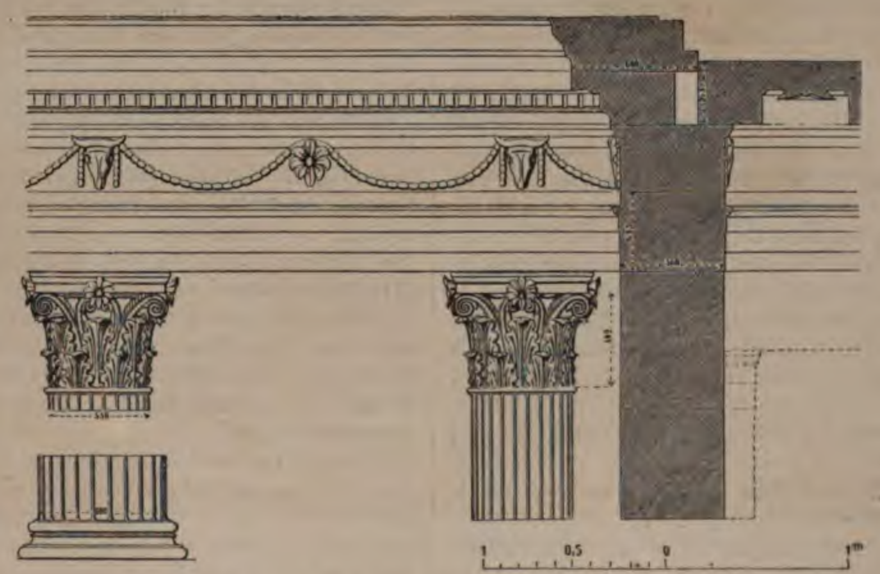


1279

Porträtstatuen aus römischer Zeit.



1300 Architektur des Leonidaion.



1301 Säulen und Gebälk vom Eingangsthor zum Gymnasion.

[illegible] Zeusaltar und Zeusbildern angeknüpft und [illegible] [illegible] die [illegible] Philipp [illegible] [illegible]

V, [illegible] [illegible] die [illegible] und Weihgeschenke [illegible] V, 22, 2 der Zeus[illegible] [illegible] V, [illegible] 2 [illegible] [illegible] und Ehrenstatuen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] paar [illegible] [illegible] [illegible]

V, 21, 2 ff. [illegible] Erz[illegible] des Zeus, er[illegible] aus den Strafgeldern [illegible] Καὶ [illegible] Die Reste der Zanesbasen [illegible] Terrasse [illegible] von dem Metroon [illegible] Porta des Stadion [illegible] [illegible] Pausanias [illegible] [illegible] Zanes [illegible] [illegible]

Die sechs ersten Bilder waren errichtet aus den Strafgeldern des Thessalers Eupolos und Genossen (Olymp. 98). Zwei davon (die beiden westlichsten) waren Werke des Sikyoniers Kleon. Von der zweiten Basis ist die Künstlerinschrift erhalten: Arch. Ztg. 1879 S. 146, Löwy, Inschr. griech. Bildh. N. 95. Die zweite Serie von gleichfalls sechs Statuen ist Olymp. 112 aufgestellt worden (Kallippos aus Athen und Genossen). Die beiden folgenden Bilder waren aus Olymp. 178. Olymp. 226 errichtete man abermals ein Paar (Didas und Sarapammon aus Ägypten). »Das eine Bild steht zur Linken des Eingangs in das Stadion, das andere zur Rechten«[1]. Olymp. 192 war unter den Gestraften auch ein Eleier, Damonikos, Vater des Polyktor. Von den beiden aus den Geldern verfertigten Zanes stand der eine in dem Gymnasion, der andere »vor der Stoa Poikile in der Altis, so genannt, weil vor Alters Gemälde auf ihren Wänden waren. Andere nennen dieselbe auch Echohalle; denn wenn man ruft, so wird die Stimme siebenmal, auch wohl noch öfter zurückgegeben.« Ein dritter Name der Halle war [illegible] Heptaphonos. Vgl. Plin. N. H. 36, 100. Plut. de garrul. [illegible] Luc. de morte Peregr. [illegible]

V, 22, 1 ff. Exegese der übrigen Zeusbilder.

»Es ist in der Altis nahe dem Eingang, der in das Stadion führt, ein Altar. Auf diesem wird nicht geopfert, sondern es pflegen darauf die Trompeter und Herolde ihre Wettkämpfe abzuhalten.«

Es handelt sich [illegible] um keinen Altar, sondern um eine altarähnliche Tribüne. Eine solche ist in der That in der von Pausanias bezeichneten Gegend zum Vorschein gekommen, die sogenannte [illegible] Bema genannte vor der Echohalle. Sie entspricht vollkommen dem angegebenen Zweck. Das Marmorpflaster ist [illegible] lang, bot also auch für eine grössere Anzahl von Wettkämpfenden genügenden Raum zur Aufstellung. Es wurde über eine Treppe, die in einem an der Vorderseite eingebauten Halbkreis angelegt war, bestiegen; auf dem großen freien Platze aber vor der Bühne konnte sich die Menge der Zuhörer gleichmäßig im weiten Halbkreise verteilen.

Es erscheint selbstverständlich, daß dieses Bema nicht bloß für Wettkämpfe, sondern überhaupt für Verkündigungen aller Art, Reden an das Volk, Recitationen während des Festes benutzt worden ist. Wenn uns von dem Opisthodom des Zeustempels als dem Standplatz des seine Geschichte vorlesenden Herodot oder des Sophisten Hippias berichtet wird (Luc. Aet. 1; Plat. Hipp. Min. 2), so mag das eben nur für die betreffende ältere Zeit gelten, oder der Opisthodom mit seinem weit kleineren Vorplatz pflegte für Kundgebungen mehr wissenschaftlicher und privater Natur benutzt zu werden. — Einen schönen Schmuck besaſs die Bühne vor der Echohalle in zwei kolossalen jonischen Säulen, die an beiden Enden auf ihr sich erhoben. Es waren Ehrensäulen, die laut der gefundenen Inschriften (sie standen auf den Plinthen) die Bilder des Ptolemaios Philadelphos und seiner Gemahlin-Schwester Arsinoe trugen. Als Stifter nennt sich Kallikrates von Samos. Er war Nauarch des Ptolemaios. Auch das Bema wird ihm wohl zu verdanken sein. Vgl. Ausgr. Bd. V Taf. I bis III S. 26; Arch. Ztg. 1878 S. 174; 1879 S. 143, 211; 1880 S. 192.

»Neben diesem Altar«: Zeus der Kynaithaer, an 6 Ellen hoch, ferner der jugendliche, mit einem ὅρμος geschmückte des Kleolas aus Phlius. Beide Werke sind südwärts von dem Bema vor der Echohalle anzunehmen.

V, 22, 2 »neben dem sog. Hippodameion aber«: halbkreisförmiges Bathron aus Stein mit dem Weihgeschenke der Stadt Apollonia am ionischen Meere, einem figurenreichen Werke des Lykios. Vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 258, 259; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 372, 373. — VI, 20, 7 wird das Hippodameion

[1] Ein Schluſs, der nicht immer richtig gezogen worden ist.

[2] Das Bathron links ist hier zum zweitenmale verwendet worden; es trägt an der rechten Nebenseite die auf dem Kopf stehende Künstlerinschrift des Daidalos von Sikyon, vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 45 f.; Löwy, Inschrift. griech. Bildh. N. 89.

als innerhalb der Altis bei dem Pompenthore gelegen bezeichnet. Unfern dem letzteren befindet sich nun wirklich noch der Rest eines grofsen halbkreisförmigen Bathron in situ. Dasselbe ist demnach mit vollem Recht für das in Rede stehende Weihgeschenk in Anspruch genommen worden [1].

V, 22, 5 προελθόντι δὲ ὀλίγον: Zeus der Metapontiner, Werk des Aigineten Aristonoos. — V, 22, 6 Zeus raubt die Aigina, Gruppe aufgestellt von den Phliasiern. — V, 22, 7 Zeus leontinischer Männer, 7 Ellen hoch. — Pausanias hat kurz zuvor das Hippodameion als Orientierungspunkt gegeben. Dasselbe lag an dem Südwestende der Altis. Von dort kann sich die Periegese nur in die Altis hinein (nach Osten) bewegen, mit anderen Worten, es beginnt mit παρὰ δὲ τὸ Ἱπποδάμειον eine neue, der vorigen entgegengesetzte, von dem Pompenthore ausgehende ἔφοδος (vgl. VI, 17, 1), deren zweite Station in προελθόντι δὲ ὀλίγον gegeben ist.

V, 23, 1 »geht man aber an dem Eingang in das Buleuterion vorbei« (παρεξιόντι δὲ παρὰ τὴν ἐς τὸ βουλευτήριον ἔσοδον): Zeus ohne Inschrift,

»und wendet sich wieder nach Norden« (καὶ αὖθις ὡς πρὸς ἄρκτον ἐπιστρέψαντι): Zeus, Weihgeschenk der Hellenen von Plataiai (nach Herodot 10 Ellen hoch), Werk des Aigineten Anaxagoras. Vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 84; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 115.

Dieser Darstellung zufolge kann die Südosthalle als Buleuterion nicht in Frage kommen; das Buleuterion mufs vielmehr im Süden der Altis angenommen werden, und zwar einerseits (wenigstens seinem Eingange nach) schon eine beträchtliche Strecke ostwärts von dem Hippodameion, anderseits von der Echohalleflucht noch so weit abstehend, dafs zwischen der letzteren und jener des Buleuterioneingangs Raum genug vorhanden war zur Anordnung einer eigenen südnördlichen Statuenreihe. Das Buleuterion ist demnach richtig in den beiden basilikenähnlichen Bauten an der Südseite der Altis erkannt; die Zeusperiegese aber wendet sich, nachdem sie an dem Eingang vorüber, bei der Wasserleitung nach Norden und verfolgt den Weg, der durch mehrere in situ befindliche, eng aneinander gereihte Basen noch heute deutlich erkennbar ist. Dort stand das Weihgeschenk der Hellenen von Plataiai (und hinter ihm der Wagen des Kleosthenes VI, 10, 6). — V, 23, 5 neben dem Wagen des Kleosthenes: Zeus der Megarer. — V, 23, 6 bei dem Wagen des Gelon (vgl. VI, 9, 4 [2]): archaischer Zeus der Hybläer. — V, 23, 7 »nahe«: Zeus der Kleitorier, etwa 18 Fufs hoch, Werk des Ariston und Telestas (vgl. Brunn a. a. O. I, 115). — V, 24, 1 neben dem Altar des Zeus und Poseidon Laoitas: Zeus der Korinthier, Werk des Musos [3].

Warum aber springt die Periegese nicht von den beiden Statuen südlich neben dem Bema vor der Echohalle gleich auf die hier zuletzt genannten über und verfolgt die gegebene Aufstellung in umgekehrter Richtung bis zu dem Hippodameion? Pausanias erweist sich hier wieder praktischer, als man ihm zuzutrauen sich gewöhnt hat. Sprang er über, so fehlte ihm ein kurz bestimmbarer, sicherer Einsatz- oder Orientierungspunkt. Er zog es vor, das Ganze auf zwei Ephodoi zu verteilen, der Ephodos Metroon — Stadioneingang — Echohalle eine zweite ebenso sicher einsetzende (Hippodameion — Buleuterion — vordere Statuenreihe der Zeustempelarea) entgegen zu stellen. Damit war noch der weitere Vorteil gewonnen, dafs unmittelbar auf die äufsere Statuenreihe der Zeustempelfronte die innere zur Besprechung kommen konnte.

V, 24, 1 »wenn man aber von dem Buleuterion zu dem grofsen Tempel geht, zur Linken«: Zeus, mit Blumen bekränzt und blitzhaltend, Werk des Thebaners Askaros (vgl. Brunn a. a. O. I, 64 ff., 112). — V, 24, 2 »unfern« (τούτου δὲ οὐ πόρρω): Zeus der Psophidier. — V, 24, 3 »rechts von dem grofsen Tempel« (τοῦ ναοῦ δέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ τοῦ μεγάλου): Zeus der Lakedaimonier, 12 Fufs hoch, Weihgeschenk von den Messeniern. Die runde Basis des Bildwerks ist acht Schritte südöstlich von der Südostecke des Tempels verbaut gefunden worden, vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 49; Ausgr. Bd. I Taf. XXII; J. G. A. ed. Röhl N. 75. Dieselbe kann indes nur wenig von ihrem ursprünglichen Standort entfernt worden sein. Die Bestimmung »rechts von dem Tempel« hat nur dann einen Sinn, wenn wirklich nach dem Tempel orientiert wird, nicht nach der Hauptrichtung, welche die Periegese eingeschlagen hat. Nach der letzteren hätte der gute Wanderer wohl lange unter den vielen Basen, die, wenn er von dem Buleuterion kam, zu seiner Rechten vor dem Zeustempel standen, suchen dürfen, bis er den betreffenden Zeus gefunden hätte. Abgesehen davon sei bemerkt, dafs Pausanias seine einzelnen Lokalbestimmungen immer so unabhängig und für sich allein sprechend hinstellt als nur möglich. Richtig interpretiert lassen auch hier seine Worte bezüglich des Standorts des Lakedaimonier-Zeus nur geringen Spielraum. — V, 24, 4 Zeus, Weihgeschenk des Mummius von den Achaiern. »Dieser steht links von dem Weihgeschenk der Lakedai-

[1] C. Lange, a. a. O. S. 335.

[2] Die beiden Basisfragmente, Arch. Ztg. 1878 S. 142, beweisen nichts für den Standort des Wagens, da das eine verschleppt, das andere verbaut sich vorfand.

[3] Dieser Gang richtig erkannt: Ausgr. Bd. IV S. 40 (Dörpfeld) und Arch. Ztg. 1882 S. 124 (G. Hirschfeld); verkannt aber ist dort der Zusammenhang des Weges. — C. Lange a. a. O. S. 343 sucht das Buleuterion in der byzantinischen Kirche.

[illegible]

[illegible] Basis [illegible] grofsen Bogen [illegible] aus den beiden [illegible] die Schilderung des [illegible] verständlich und bestätigt [illegible] den durch Pausanias geforderten Ansatz des [illegible][2].

V, 24, [illegible] auf nicht hoher Säule [illegible] verschiedene

[1]) »Erhalten ist der aus Gufswerk mit angesetztem Ziegelrand gebildete Kern eines aufsen mit Steinblöcken bekleidet gewesenen grofsen Postaments«: Purgold, Olymp. Weihgesch. S. 16. Derselbe hält [illegible] das Bathron für jenes des Alexander Zeus V, 25, 1.

[2]) O. Lange a. a. O. P. 330 vermutet, die Palästra sei an Stelle des zu Grunde gegangenen Theaters getreten.

[illegible]

[illegible] — V, 25, 5 Betende Knaben der Akragantiner, aufgestellt »auf der Altismauer«, Werk des Kalamis. — V, 25, 7 »auf der [illegible] Mauer« zwei Bilder des jugendlichen Herakles, das eine war ein Werk des Nikodamos aus Mainalos, das andre hatte man vom Ende des heiligen Weges auf die Mauer versetzt. — V, 25, 8 Weihgeschenk der Achaier. Gruppe des Aigineten Onatas, darstellend eine Anzahl von griechischen Helden vor Troja, die losten, wer von ihnen den Zweikampf mit Hektor bestehen solle (vgl. Brunn a. a. O. I, 92, 93; Overbeck a. a. O. I, 113, 114). Die Gruppe stand nahe dem grofsen Tempel; Nestor befand sich auf einer eigenen Basis gegenüber. Beide Bathra sind noch erhalten, vgl. Situationsplan »Helden vor Troja«. Die Hauptbasis ist ähnlich jener bei dem Hippodameion, die des Nestor rund. Zwar fehlt ein inschriftliches Zeugnis für die Zugehörigkeit der Bathren, allein Standort, Gröfse und Disposition, und schliefslich auch das Alter — die Fundamente reichen noch unter den Bauschutt

des Zeustempels hinab — lassen dieselbe nicht zweifelhaft erscheinen. Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 44 (Furtwängler). — V, 25, 11 »unfern dem Weihgeschenk der Achaier«: Herakles gegen die berittene Amazonenkönigin kämpfend, gestiftet von Euagoras aus Zankle (Messina), verfertigt von Aristokles aus Kydonia (Brunn a. a. O. I, 117). — V, 25, 12: Herakles mit der Keule in der Rechten und dem Bogen in der Linken, 10 Ellen hohes Erzbild, geweiht von den Thasiern und Werk des Onatas (τὸν δὲ Ὀνάταν τοῦτον ὅμως καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγιναίας οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ). Vgl. Brunn a. a. O. I, 92, 94; Overbeck a. a. O. I, 115. — V, 26, 1: Nike »ἐπὶ τῷ κίονι«, Weihgeschenk der Messenier in Naupaktos von Paionios aus Mende (in Thrakien, V, 10, 8). — Der Standort der beiden letztgenannten Stiftungen wird von Pausanias nicht bezeichnet. Er ergibt sich aber im grofsen Ganzen aus dem Zusammenhang, d. h. aus der Erwähnung zwischen dem Weihgeschenk der Achaier sowie dem Herakles des Euagoras einerseits und den Gruppen des Mikythos anderseits: die Ostfronte des Zeustempels. Dort — 37 m vor der Südostecke — sind denn auch Basis und Nike der Messenier zum Vorschein gekommen (vgl. Situationsplan). Über die Statue weiter unten.

V, 26, 2 ff. Anathemata des Mikythos oder Smikythos, des Vormunds der Kinder des Tyrannen Anaxilas von Rhegion, gestiftet wegen Genesung eines kranken Sohnes (vgl. Herod. VII, 170; Diod. XI, 48. 66). Pausanias fand dieselben nicht zusammenhängend aufgestellt: τὰ δὲ ἀναθήματα Μικύθου πολλά τε ἀριθμὸν καὶ οὐκ ἐφεξῆς ὄντα εὕρισκον. Die eine Gruppe, die »gröfseren« Anathemata, bestehend aus Amphitrite, Poseidon und Hestia, von der Hand des Glaukos von Argos, schlofs sich (ἔχεται) an die Bilder des Iphitos und der Ekecheiria an (vgl. oben S. 1058 und Paus. V, 10, 10), stand also um die Nordostecke des Zeustempels, sei es noch in der östlichen, sei es bereits in der nördlichen Halle; die »kleineren« Anathemata aber, Werke des Dionysios aus Argos, waren aufgestellt an der linken Flanke, d. h. an der Nordseite des Zeustempels (παρὰ τοῦ ναοῦ τοῦ μεγάλου τὴν ἐν ἀριστερᾷ πλευράν) [1]). Marmorfragmente mit der Dedikationsinschrift des Smikythos sind gefunden: vgl. Arch. Ztg. 1878 S. 139 (Kirchhoff); 1879 S. 149 ff. (Furtwängler); Röhl, J. G. A. 532. 533; Löwy a. a. O. 31. Sie lehren u. a., dafs die Aufstellung erst nach der Übersiedlung des Smikythos nach Tegea (Olymp. 78, 2) erfolgte [1]). Als Standort der zahlreicheren Statuenreihe, zu welcher aller Wahrscheinlichkeit nach die Inschriftfragmente gehören, wurde ein noch 12 m langes Porosfundament zwischen Pelopion und Nordostende des Zeustempels erkannt (vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 151 und Situationsplan) Das Fundament »steht auf dem Bauschutte des Zeustempels, ist also später als die Erbauung desselben. Wenn Smikythos Olymp. 78 Rhegion verliefs, so wird die Aufstellung der Statuen in Olympia keinenfalls vor Olymp. 80 erfolgt sein. Um diese Zeit war der Zeustempel aber ohne Zweifel schon so weit fertig, dafs ein Bathron in seiner Nähe auf seinen Bauschutt zu stehen kam« (Furtwängler).

V, 26, 6 πλησίον δὲ τῶν μειζόνων ἀναθημάτων Μικύθου, τέχνης δὲ τοῦ Ἀργείου Γλαύκου: Athena mit Helm und Ägis, Werk des Nikodamos aus Mainalos, Stiftung der Eleier. — »Neben der Athena«: Nike der Mantineer. Kalamis hatte sie ungeflügelt dargestellt ἀπομιμούμενος τὸ Ἀθήνῃσι τῆς Ἀπτέρου καλουμένης ξόανον.

V, 26, 7 πρὸς δὲ τοῖς ἐλάσσοσιν ἀναθήμασι τοῦ Μικύθου, ποιηθεῖσι δὲ ὑπὸ Διονυσίου, πρὸς τούτοις: Herakles kämpft mit dem Löwen, der Hydra, dem Kerberos und dem Eber. Stifter waren die Herakleoten am Pontos Euxeinos. — In dieser mittleren Reihe, wie wir sie im Gegensatz zu jener südlichen, welche die gröfseren Mikythosfiguren und die ihnen benachbarten Statuen der Athena und Nike enthielt, und zu der gleich folgenden Reihe nennen wollen, befanden sich auch die von V, 24, 5 (τούτου δὲ ἀπαντικρὺ ἄλλα ἐστὶν ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου κ. τ. λ.) bis V, 24, 8 angeführten Zeusbilder.

V, 27, 1 folgt eine an der Nordterrassenmauer bei dem Pelopion angeordnete, nach Süden schauende Statuenreihe, aus welcher V, 24, 5 schon das Zeusbild auf einer nicht hohen Säule angeführt worden ist: τούτων δὲ ἀντικρὺ τῶν κατειλεγμένων ἐστὶν ἄλλα ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου, τετραμμένα μὲν πρὸς μεσημβρίαν, τοῦ τεμένους δὲ ἐγγύτατα ὃ τῷ Πέλοπι ἀνεῖται. Jetzt werden daraus (ἐν δὲ αὐτοῖς καὶ τὰ ἀνατεθέντα ἐστίν) namentlich hervorgehoben zunächst die Weihgeschenke des Phormis, eines geborenen Mainaliers, der sich als Feldherr der sicilischen Tyrannen, des jüngeren Gelon und dessen Bruders Hieron, Ruhm und Vermögen erworben hatte. Phormis' eigene Stiftung bestand in zwei ehernen Rossen und einem Lenker neben jedem. Die erste Gruppe hatte Dionysios von Argos verfertigt, die zweite der Aiginete Simon (vgl.

[1]) Es waren Kore und Aphrodite, Ganymedes und Artemis, die Dichter Homer und Hesiod, dann wieder die Gottheiten Asklepios und Hygieia, ferner die Personifikation des Agon mit Halteren (Sprunggewichten) von altertümlicher Gestalt, endlich Dionysos, Orpheus und der bereits in der Zeusperiegese erwähnte unbärtige Zeus. Andre zugehörige Figuren sollte Nero entfernt haben (vgl. Brunn a. a. O. I, 62, 63; Overbeck a. a. O. I, 107).

[1]) Mit Unrecht haben daher Siebelis und Schubart Paus. V, 26, 5 nach ἐπιγράμματα ἐν Τεγέᾳ »οὐ« eingeschoben.



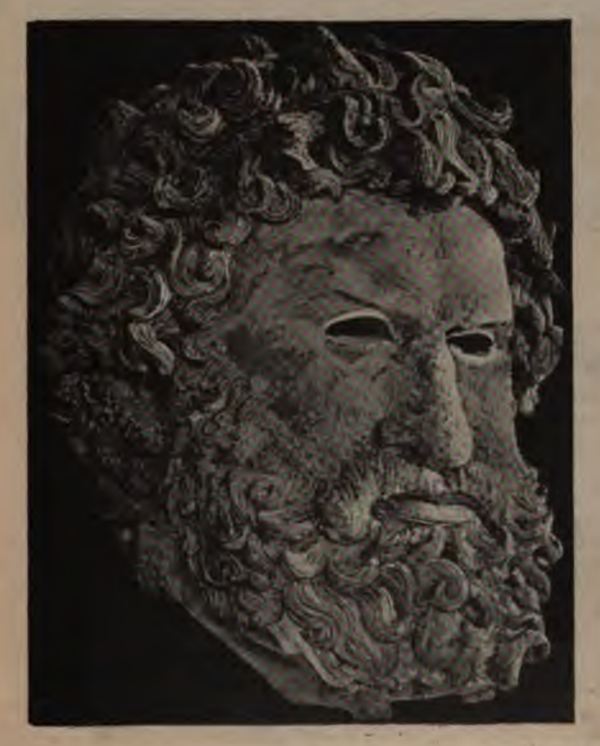
1293 Kopf des Hermes des Praxiteles



1294 Aphrodite.



1295 Altertümliche Hera.





1296 a Bronzekopf eines Faustkämpfers. 1296 b



1297

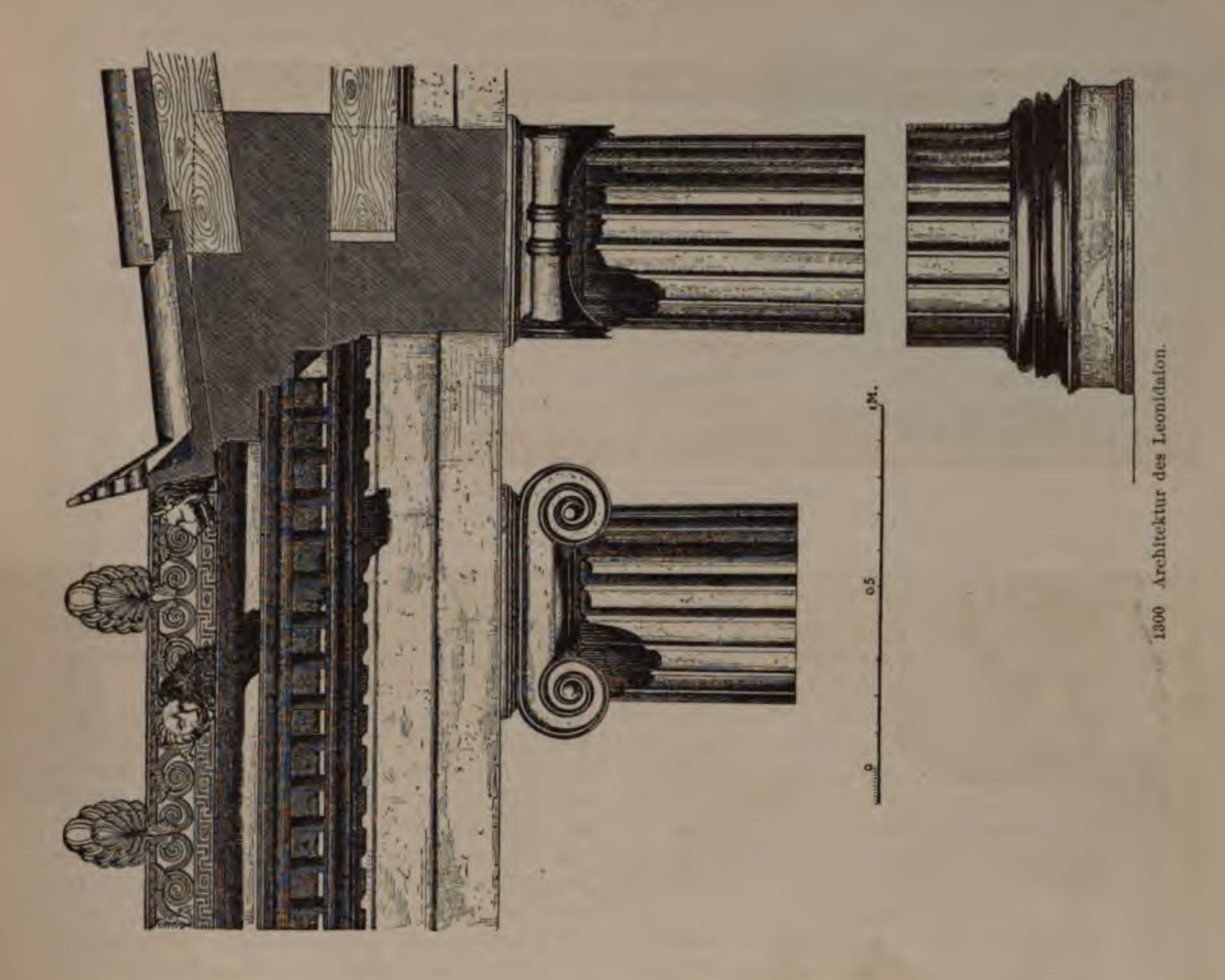


1298

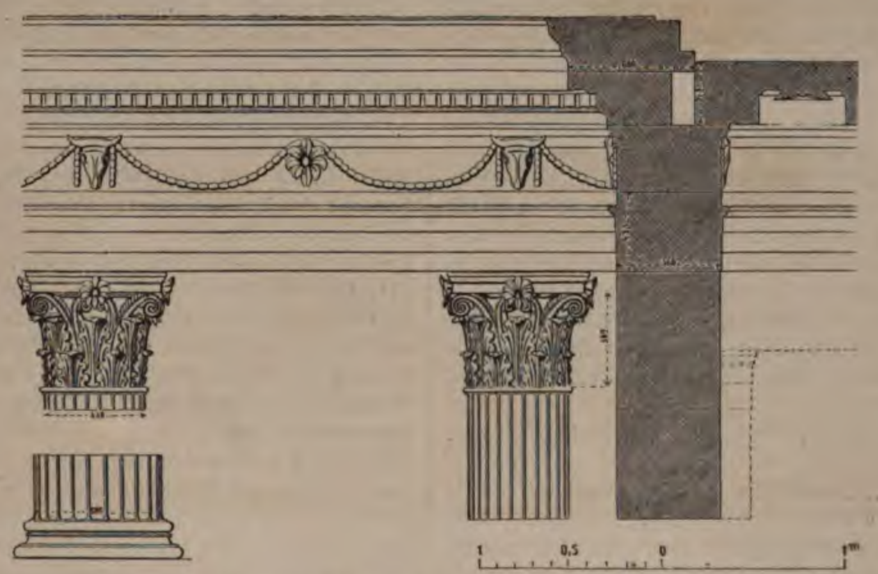


1299

Porträtstatuen aus römischer Zeit.



1300 Architektur des Leonidaion.



1301 Säulen und Gebälk vom Eingangsthor zum Gymnasion.

worden. Aufser der Hauptreihe, an welche als Anfangs- und Endpunkt der Altarperiegese Zeusaltar und Prytaneion angeknüpft sind, unterscheidet Pausanias noch zwei östliche Bauten (Oinomaosdenkmal und Metroon), zuletzt die Gründung des Philipp, die ihres privaten Charakters wegen den Schlufs zu bilden hatte.

V, 21, 1 beginnt die Periegese der Statuen und Weihgeschenke, und zwar V, 21, 2 der Zeusbilder, sowohl der einzeln als der in Gruppe aufgestellten; V, 25, 2 der übrigen Anathemata; VI, 1, 1 der Sieger- und Ehrenstatuen). Gerade hier setzt die Aufzählung der Bildwerke ein, weil dieselben mit kaum ein paar Ausnahmen das gleiche Terrain schmückten, auf welchem die bereits besprochenen Bauten sich erhoben, die Altis nämlich und nur diese [1]).

V, 21, 2 ff. die sog. Ζᾶνες, Erzbilder des Zeus, errichtet aus den Strafgeldern von Athleten, die sich gegen die Kampfgesetze vergangen hatten. Die Reihe der Zanesbasen ist unterhalb der Thesaurenterrasse von dem Metroon bis zu dem Portal des Stadion noch in situ erhalten. Ihren Platz bezeichnet Pausanias geradezu umständlich, ein neuer Beweis seiner Zuverlässigkeit: ἰόντι γὰρ ἐπὶ τὸ στάδιον τὴν ὁδὸν τὴν ἀπὸ τοῦ Μητρῴου ἔστιν ἐν ἀριστερᾷ κατὰ τὸ πέρας τοῦ ὄρους τοῦ Κρονίου λίθου τε πρὸς αὐτῷ τῷ ὄρει κρηπὶς καὶ ἀναβασμοὶ δι' αὐτῆς· πρὸς δὲ τῇ κρηπῖδι ἀγάλματα Διὸς ἀνάκειται χαλκᾶ.

Die sechs ersten Bilder waren errichtet aus den Strafgeldern des Thessaliers Eupolos und Genossen (Olymp. 98). Zwei davon (die beiden westlichsten) waren Werke des Sikyoniers Kleon. — Von der zweiten Basis ist die Künstlerinschrift erhalten: Arch. Ztg. 1879 S. 146; Löwy, Inschr. griech. Bildh. N. 95. — Die zweite Serie von gleichfalls sechs Statuen ist Olymp. 112 aufgestellt worden (Kallippos aus Athen und Genossen). — Die beiden folgenden Bilder waren aus Olymp. 178. — Olymp. 226 errichtete man abermals ein Paar (Didas und Sarapammon aus Ägypten). »Das eine Bild steht zur Linken des Eingangs in das Stadion, das andere zur Rechten« [2]). — Olymp. 192 war unter den Gestraften auch ein Eleier, Damonikos, Vater des Polyktor. Von den beiden aus den Geldern verfertigten Zanes stand der eine in dem Gymnasion, der andere »vor der Stoa Poikile in der Altis, so genannt, weil vor Alters Gemälde auf ihren Wänden waren. Andere nennen dieselbe auch Echohalle; denn wenn man ruft, so wird die Stimme siebenmal, auch wohl noch öfter, zurückgegeben.« Ein dritter Name der Halle war daher Heptaphonos Vgl. Plin. N. H. 36. 100; Plut. de garrul. 1; Luc. de morte Peregr. 40.

V, 22, 1 ff. Exegese der übrigen Zeusbilder.

»Es ist in der Altis nahe dem Eingang, der in das Stadion führt, ein Altar. Auf diesem wird nicht geopfert, sondern es pflegen darauf die Trompeter und Herolde ihre Wettkämpfe abzuhalten.«

Es handelt sich also um keinen Altar, sondern um eine altarähnliche Tribüne. Eine solche ist in der That in der von Pausanias bezeichneten Gegend zum Vorschein gekommen, die fälschlich Proedria genannte vor der Echohalle. Sie entspricht vollkommen dem angegebenen Zweck. Das Marmorbathron ist über 19 m lang, bot also auch für eine gröfsere Anzahl von Wettkämpfenden genügenden Raum zur Aufstellung; es wurde über eine Treppe, die in einem an der Vorderseite eingeschnittenen Halbkreis angelegt war, bestiegen; auf dem grofsen freien Platze aber vor der Bühne konnte sich die Menge der Zuhörer gleichmäfsig im weiten Halbkreise verteilen.

Es erscheint selbstverständlich, dafs dieses Bema nicht blofs für Wettkämpfe, sondern überhaupt für Verkündigungen aller Art, Reden an das Volk, Recitationen während des Festes benutzt worden ist. Wenn uns von dem Opisthodom des Zeustempels als dem Standplatz des seine Geschichte vorlesenden Herodot oder des Sophisten Hippias berichtet wird (Luc. Aet. 1; Plat. Hipp. Min. 2), so mag das eben nur für die betreffende ältere Zeit gelten, oder der Opisthodom mit seinem weit kleineren Vorplatz pflegte für Kundgebungen mehr wissenschaftlicher und privater Natur benutzt zu werden. — Einen schönen Schmuck besafs die Bühne vor der Echohalle in zwei kolossalen jonischen Säulen, die an beiden Enden auf ihr sich erhoben. Es waren Ehrensäulen, die laut der gefundenen Inschriften (sie standen auf den Plinthen) die Bilder des Ptolemaios Philadelphos und seiner Gemahlin-Schwester Arsinoe trugen. Als Stifter nennt sich Kallikrates von Samos. Er war Nauarch des Ptolemaios. Auch das Bema wird ihm wohl zu verdanken sein. Vgl. Ausgr. Bd. V Taf. I bis III S. 26; Arch. Ztg. 1878 S. 174; 1879 S. 143, 211; 1880 S. 192.

»Neben diesem Altar«: Zeus der Kynaithaer, an 6 Ellen hoch, ferner der jugendliche, mit einem ὅρμος geschmückte des Kleolas aus Phlius. Beide Werke sind südwärts von dem Bema vor der Echohalle anzunehmen.

V, 22, 2 »neben dem sog. Hippodameion aber«: halbkreisförmiges Bathron aus Stein mit dem Weihgeschenke der Stadt Apollonia am ionischen Meere, einem figurenreichen Werke des Lykios. Vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 258, 259; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 372, 373. — VI, 20, 7 wird das Hippodameion

[1]) Ein Schlufs, der nicht immer richtig gezogen worden ist.

[2]) Das Bathron links ist hier zum zweitenmale verwendet worden; es trägt an der rechten Nebenseite die auf dem Kopf stehende Künstlerinschrift des Daidalos von Sikyon, vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 45 f.; Löwy, Inschrift. griech. Bildh. N. 89.

als innerhalb der Altis bei dem Pompenthore gelegen bezeichnet. Unfern dem letzteren befindet sich nun wirklich noch der Rest eines grofsen halbkreisförmigen Bathron in situ. Dasselbe ist demnach mit vollem Recht für das in Rede stehende Weihgeschenk in Anspruch genommen worden[1].

V, 22, 5 προελθόντι δὲ ὀλίγον: Zeus der Metapontiner, Werk des Aigineten Aristonoos. — V, 22, 6 Zeus raubt die Aigina, Gruppe aufgestellt von den Phliasiern. — V, 22, 7 Zeus leontinischer Männer, 7 Ellen hoch. — Pausanias hat kurz zuvor das Hippodameion als Orientierungspunkt gegeben. Dasselbe lag an dem Südwestende der Altis. Von dort kann sich die Periegese nur in die Altis hinein (nach Osten) bewegen, mit anderen Worten, es beginnt mit παρὰ δὲ τὸ Ἱπποδάμειον eine neue, der vorigen entgegengesetzte, von dem Pompenthore ausgehende ἔφοδος (vgl. VI, 17, 1), deren zweite Station in προελθόντι δὲ ὀλίγον gegeben ist.

V, 23, 1 ›geht man aber an dem Eingang in das Buleuterion vorbei‹ (παρεξιόντι δὲ παρὰ τὴν ἐς τὸ βουλευτήριον ἔσοδον): Zeus ohne Inschrift,

›und wendet sich wieder nach Norden‹ (καὶ αὖθις ὡς πρὸς ἄρκτον ἐπιστρέψαντι): Zeus, Weihgeschenk der Hellenen von Plataiai (nach Herodot 10 Ellen hoch), Werk des Aigineten Anaxagoras. Vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 84; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 115.

Dieser Darstellung zufolge kann die Südosthalle als Buleuterion nicht in Frage kommen; das Buleuterion mufs vielmehr im Süden der Altis angenommen werden, und zwar einerseits (wenigstens seinem Eingange nach) schon eine beträchtliche Strecke ostwärts von dem Hippodameion, anderseits von der Echohalleflucht noch so weit abstehend, dafs zwischen der letzteren und jener des Buleuterioneingangs Raum genug vorhanden war zur Anordnung einer eigenen südnördlichen Statuenreihe. Das Buleuterion ist demnach richtig in den beiden basilikenähnlichen Bauten an der Südseite der Altis erkannt; die Zeusperiegese aber wendet sich, nachdem sie an dem Eingang vorüber, bei der Wasserleitung nach Norden und verfolgt den Weg, der durch mehrere in situ befindliche, eng aneinander gereihte Basen noch heute deutlich erkennbar ist. Dort stand das Weihgeschenk der Hellenen von Plataiai (und hinter ihm der Wagen des Kleosthenes VI, 10, 6). — V, 23, 5 neben dem Wagen des Kleosthenes: Zeus der Megarer. — V, 23, 6 bei dem Wagen des Gelon (vgl. VI, 9, 4[2]): archaischer Zeus der Hybläer. — V, 23, 7 ›nahe‹: Zeus der Kleitorier, etwa 18 Fufs hoch, Werk des Ariston und Telestas (vgl. Brunn a. a. O. I, 115). — V, 24, 1 neben dem Altar des Zeus und Poseidon Laoitas: Zeus der Korinthier, Werk des Musos[3]).

Warum aber springt die Periegese nicht von den beiden Statuen südlich neben dem Bema vor der Echohalle gleich auf die hier zuletzt genannten über und verfolgt die gegebene Aufstellung in umgekehrter Richtung bis zu dem Hippodameion? Pausanias erweist sich hier wieder praktischer, als man ihm zuzutrauen sich gewöhnt hat. Sprang er über, so fehlte ihm ein kurz bestimmbarer, sicherer Einsatz- oder Orientierungspunkt. Er zog es vor, das Ganze auf zwei Ephodoi zu verteilen, der Ephodos Metroon — Stadioneingang — Echohalle eine zweite ebenso sicher einsetzende (Hippodameion — Buleuterion — vordere Statuenreihe der Zeustempelarea) entgegen zu stellen. Damit war noch der weitere Vorteil gewonnen, dafs unmittelbar auf die äufsere Statuenreihe der Zeustempelfronte die innere zur Besprechung kommen konnte.

V, 24, 1 ›wenn man aber von dem Buleuterion zu dem grofsen Tempel geht, zur Linken‹: Zeus, mit Blumen bekränzt und blitzhaltend, Werk des Thebaners Askaros (vgl. Brunn a. a. O. I, 64 ff., 112). — V, 24, 2 ›unfern‹ (τούτου δὲ οὐ πόρρω): Zeus der Psophidier. — V, 24, 3 ›rechts von dem grofsen Tempel‹ (τοῦ ναοῦ δέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ τοῦ μεγάλου): Zeus der Lakedaimonier, 12 Fufs hoch, Weihgeschenk von den Messeniern. Die runde Basis des Bildwerks ist acht Schritte südöstlich von der Südostecke des Tempels verbaut gefunden worden, vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 49; Ausgr. Bd. I Taf. XXII; J. G. A. ed. Röhl N. 75. Dieselbe kann indes nur wenig von ihrem ursprünglichen Standort entfernt worden sein. Die Bestimmung ›rechts von dem Tempel‹ hat nur dann einen Sinn, wenn wirklich nach dem Tempel orientiert wird, nicht nach der Hauptrichtung, welche die Periegese eingeschlagen hat. Nach der letzteren hätte der gute Wanderer wohl lange unter den vielen Basen, die, wenn er von dem Buleuterion kam, zu seiner Rechten vor dem Zeustempel standen, suchen dürfen, bis er den betreffenden Zeus gefunden hätte. Abgesehen davon sei bemerkt, dafs Pausanias seine einzelnen Lokalbestimmungen immer so unabhängig und für sich allein sprechend hinstellt als nur möglich. Richtig interpretiert lassen auch hier seine Worte bezüglich des Standorts des Lakedaimonier-Zeus nur geringen Spielraum. — V, 24, 4 Zeus, Weihgeschenk des Mummius von den Achaiern. ›Dieser steht links von dem Weihgeschenk der Lakedai-

[1]) C. Lange, a. a. O. S. 335.

[2]) Die beiden Basisfragmente, Arch. Ztg. 1878 S. 142, beweisen nichts für den Standort des Wagens, da das eine verschleppt, das andere verbaut sich vorfand.

[3]) Dieser Gang richtig erkannt: Ausgr. Bd. IV S. 40 (Dörpfeld) und Arch. Ztg. 1882 S. 124 (G. Hirschfeld); verkannt aber ist dort der Zusammenhang des Weges. — C. Lange a. a. O. S. 343 sucht das Buleuterion in der byzantinischen Kirche.

monier neben der dortigen ersten Säule des Tempels« (οὗτος ἕστηκεν ἐν ἀριστερᾷ τοῦ Λακεδαιμονίων ἀναθήματος παρὰ τὸν πρῶτον ταύτῃ τοῦ ναοῦ κίονα). Da es nicht einfach ἐν ἀριστερᾷ heifst, überhaupt kein Standpunkt des Beschauers vorgezeichnet ist, ferner auch hier wieder der Tempel mit in Betracht gezogen wird, so fixieren diese Worte die Statue eben zur Linken der lakedaimonischen und zugleich neben der nordöstlichen Ecksäule des Zeustempels, dort, wo in der That ein Bathron römischer Zeit unmittelbar an das Krepidoma angebaut ist[1]). — Zeus, Weihgeschenk der Eleier von den Arkadern, gröfstes Bild des Gottes in der Altis, 27 Fufs hoch. Ortsbestimmung fehlt; daher benachbart dem Zeus des Mummius. Vgl. Purgold a. a. O S. 4 ff.; Arch. Ztg. 1876 S. 219.

Wir kommen nun noch einmal auf das Buleuterion zurück, von dem die letzte Ephodos ausgegangen. Das Buleuterion findet sich auch in der Schilderung erwähnt, welche Xenophon (Hell. VII, 4, 31) von dem Kampfe des Jahres 364 v. Chr. zwischen den Eleiern und den Arkadern gibt. Die letzteren sind im Besitz der Altis; die ersteren dringen von Westen an und werfen die Feinde zurück: Ἐπεὶ μέντοι κατεδίωξαν εἰς τὸ μεταξὺ τοῦ βουλευτηρίου καὶ τοῦ τῆς Ἑστίας ἱεροῦ καὶ τοῦ πρὸς ταῦτα προσήκοντος θεάτρου, ἐμάχοντο μὲν οὐδὲν ἧττον καὶ ἐώθουν πρὸς τὸν βωμόν· ἀπὸ μέντοι τῶν στοῶν τε καὶ τοῦ βουλευτηρίου καὶ τοῦ μεγάλου ναοῦ βαλλόμενοι καὶ ἐν τῷ ἰσοπέδῳ μαχόμενοι ἀποθνήσκουσιν ἄλλοι τε κ. τ. λ. — An dem hier erwähnten Theater ist im Hinblick auf Philostratos' Versicherung, dafs es zu Olympia keines gegeben habe (Vit. Apoll. V, 7), schon früher gezweifelt worden. Das schien um so mehr begründet, nachdem auch die Ausgrabungen keine Spur eines solchen erwiesen haben. Dennoch hat auch Xenophon Recht. Er meint nur keinen Theaterbau, sondern den Schauplatz, der sich theaterähnlich von dem Prytaneion im grofsen Bogen bis zu dem Buleuterion erstreckt, in seiner nördlichen Abteilung aus dem langen Stufenbau der Thesaurenterrasse, in seiner östlichen aus den beiden Hallen bestehend. So aufgefafst wird die Schilderung des Xenophon erst in sich verständlich und bestätigt zugleich den durch Pausanias geforderten Ansatz des Buleuterion[2]).

V, 24, 5 »bei dem Pelopion« auf nicht hoher Säule kleines Zeusbild. — »Diesem gegenüber« verschiedene Weihgeschenke ἐπὶ στοίχου, darunter Zeus und Ganymedes, Gruppe verfertigt von Aristokles, dem Sohne des Kleoitas. — V, 24, 6 Zeus, unbärtig, unter den Weihgeschenken des Mikythos (vgl. Situationsplan). — »Geht man von dem genannten Bilde ein wenig geraden Weges vorwärts«: Zeus gleichfalls unbärtig, gestiftet von der äolischen Stadt Elaia. — V, 24, 7 »an dieses stöfst wieder ein anderes Bild des Zeus«, aufgestellt von den knidischen Chersonesiern (ἀπὸ ἀνδρῶν — πολεμίων); rechts und links standen Pelops und Alpheios. — V, 24, 8 »bei der Altismauer«: Zeus gegen Westen gerichtet, ohne Inschrift, angeblich von Mummius geweiht. Nach dem Gang der Aufzählung kann nur die Westaltismauer gemeint sein.

V, 24, 9 Zeus Horkios im Buleuterion (μάλιστα ἐς ἔκπληξιν ἀδίκων ἀνδρῶν πεποίηται, ἐπίκλησις μὲν Ὅρκιός ἐστιν αὐτῷ, ἔχει δὲ ἐν ἑκατέρᾳ κεραυνόν χειρί). — V, 25, 1 Alexander mit den Attributen des Zeus (Διὶ εἰκασμένος) »bei dem grofsen Tempel«.

Die Zeusperiegese umgeht also, nachdem sie die Statuen an der Thesaurenterrasse und vor der Echohalle genannt hat, den Zeustempel: die Südseite in der Richtung von Westen nach Osten, die Ostseite in zwei Gängen nach Norden, die Nordseite schliefslich in der Richtung gegen Westen. Durch Einbeziehung des Zeus im Buleuterion in die Südreihe wäre die Einfachheit des Ganzen zerstört, der Weg kompliziert geworden. Daher wird das Bild zuletzt erwähnt. Alexanders Statue aber gehörte in den Anhang, weil sie eben kein Zeusbild war.

Die Aufzählung der Anathemata anderen Vorwurfs setzt wieder im Westen der Altis ein und zwar in der Umgebung des Pompenthors. — V, 25, 2 ff. Knaben (35) der Messenier in Sizilien, Werk des Kalon aus Elis (vgl. Brunn a. a. O. I, 114; Overbeck a. a. O. I, 123). Ohne Ortsbestimmung erwähnt. — V, 25, 5 Betende Knaben der Akragantiner, aufgestellt »auf der Altismauer«, Werk des Kalamis. — V, 25, 7 »auf der nämlichen Mauer« zwei Bilder des jugendlichen Herakles; das eine war ein Werk des Nikodamos aus Mainalos, das andre hatte man vom Ende des heiligen Weges auf die Mauer versetzt. — V, 25, 8 Weihgeschenk der Achaier, Gruppe des Aigineten Onatas, darstellend eine Anzahl von griechischen Helden vor Troja, die losten, wer von ihnen den Zweikampf mit Hektor bestehen solle (vgl. Brunn a. a. O. I, 92, 93; Overbeck a. a. O. I, 113, 114). Die Gruppe stand nahe dem grofsen Tempel; Nestor befand sich auf einer eigenen Basis gegenüber. Beide Bathra sind noch erhalten, vgl. Situationsplan »Helden vor Troja«. Die Hauptbasis ist ähnlich jener bei dem Hippodameion, die des Nestor rund. Zwar fehlt ein inschriftliches Zeugnis für die Zugehörigkeit der Bathren, allein Standort, Gröfse und Disposition, und schliefslich auch das Alter — die Fundamente reichen noch unter den Bauschutt

[1]) »Erhalten ist der aus Gufswerk mit angesetztem Ziegelrand gebildete Kern eines aufsen mit Steinblöcken bekleidet gewesenen grofsen Postaments«: Purgold, Olymp. Weihgesch. S. 16. Derselbe hält übrigens das Bathron für jenes des Alexander-Zeus V, 25, 1.

[2]) C. Lange a. a. O. S. 330 vermutet, die Palästra sei an Stelle des zu Grunde gegangenen Theaters getreten.

des Zeustempels hinab — lassen dieselbe nicht zweifelhaft erscheinen. Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 44 (Furtwängler). — V, 25, 11 »unfern dem Weihgeschenk der Achaier«: Herakles gegen die berittene Amazonenkönigin kämpfend, gestiftet von Euagoras aus Zankle (Messina), verfertigt von Aristokles aus Kydonia (Brunn a. a. O. I, 117). — V, 25, 12: Herakles mit der Keule in der Rechten und dem Bogen in der Linken, 10 Ellen hohes Erzbild, geweiht von den Thasiern und Werk des Onatas (τὸν δὲ Ὀνάταν τοῦτον ὅμως καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγιναίας οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ). Vgl. Brunn a. a. O. I, 92, 94; Overbeck a. a. O. I, 115. — V, 26, 1: Nike »ἐπὶ τῷ κίονι«, Weihgeschenk der Messenier in Naupaktos von Paionios aus Mende (in Thrakien, V, 10, 8). — Der Standort der beiden letztgenannten Stiftungen wird von Pausanias nicht bezeichnet. Er ergibt sich aber im grofsen Ganzen aus dem Zusammenhang, d. h. aus der Erwähnung zwischen dem Weihgeschenk der Achaier sowie dem Herakles des Euagoras einerseits und den Gruppen des Mikythos anderseits: die Ostfronte des Zeustempels. Dort — 37 m vor der Südostecke — sind denn auch Basis und Nike der Messenier zum Vorschein gekommen (vgl. Situationsplan). Über die Statue weiter unten.

V, 26, 2 ff. Anathemata des Mikythos oder Smikythos, des Vormunds der Kinder des Tyrannen Anaxilas von Rhegion, gestiftet wegen Genesung eines kranken Sohnes (vgl. Herod. VII, 170; Diod. XI, 48. 66). Pausanias fand dieselben nicht zusammenhängend aufgestellt: τὰ δὲ ἀναθήματα Μικύθου πολλά τε ἀριθμὸν καὶ οὐκ ἐφεξῆς ὄντα εὕρισκον. Die eine Gruppe, die »gröfseren« Anathemata, bestehend aus Amphitrite, Poseidon und Hestia, von der Hand des Glaukos von Argos, schlofs sich (ἔχεται) an die Bilder des Iphitos und der Ekecheiria an (vgl. oben S. 1058 und Paus. V, 10, 10), stand also um die Nordostecke des Zeustempels, sei es noch in der östlichen, sei es bereits in der nördlichen Halle; die »kleineren« Anathemata aber, Werke des Dionysios aus Argos, waren aufgestellt an der linken Flanke, d. h. an der Nordseite des Zeustempels (παρὰ τοῦ ναοῦ τοῦ μεγάλου τὴν ἐν ἀριστερᾷ πλευράν) [1]). Marmorfragmente mit der Dedikationsinschrift des Smikythos sind gefunden: vgl. Arch. Ztg. 1878 S. 139 (Kirchhoff); 1879 S. 149 ff. (Furtwängler); Röhl, J. G. A. 532. 533; Löwy a. a. O. 31. Sie lehren u. a., dafs die Aufstellung erst nach der Übersiedlung des Smikythos nach Tegea (Olymp. 78, 2) erfolgte [2]). Als Standort der zahlreicheren Statuenreihe, zu welcher aller Wahrscheinlichkeit nach die Inschriftfragmente gehören, wurde ein noch 12 m langes Porosfundament zwischen Pelopion und Nordostende des Zeustempels erkannt (vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 151 und Situationsplan) Das Fundament »steht auf dem Bauschutte des Zeustempels, ist also später als die Erbauung desselben. Wenn Smikythos Olymp. 78 Rhegion verliefs, so wird die Aufstellung der Statuen in Olympia keinenfalls vor Olymp. 80 erfolgt sein. Um diese Zeit war der Zeustempel aber ohne Zweifel schon so weit fertig, dafs ein Bathron in seiner Nähe auf seinen Bauschutt zu stehen kam« (Furtwängler).

V, 26, 6 πλησίον δὲ τῶν μειζόνων ἀναθημάτων Μικύθου, τέχνης δὲ τοῦ Ἀργείου Γλαύκου: Athena mit Helm und Ägis, Werk des Nikodamos aus Mainalos, Stiftung der Eleier. — »Neben der Athena«: Nike der Mantineer. Kalamis hatte sie ungeflügelt dargestellt ἀπομιμούμενος τὸ Ἀθήνησι τῆς Ἀπτέρου καλουμένης ξόανον.

V, 26, 7 πρὸς δὲ τοῖς ἐλάσσοσιν ἀναθήμασι τοῦ Μικύθου, ποιηθεῖσι δὲ ὑπὸ Διονυσίου, πρὸς τούτοις: Herakles kämpft mit dem Löwen, der Hydra, dem Kerberos und dem Eber. Stifter waren die Herakleoten am Pontos Euxeinos. — In dieser mittleren Reihe, wie wir sie im Gegensatz zu jener südlichen, welche die gröfseren Mikythosfiguren und die ihnen benachbarten Statuen der Athena und Nike enthielt, und zu der gleich folgenden Reihe nennen wollen, befanden sich auch die von V, 24, 5 (τούτου δὲ ἀπαντικρὺ ἄλλα ἐστὶν ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου κ. τ. λ.) bis V, 24, 8 angeführten Zeusbilder.

V, 27, 1 folgt eine an der Nordterrassenmauer bei dem Pelopion angeordnete, nach Süden schauende Statuenreihe, aus welcher V, 24, 5 schon das Zeusbild auf einer nicht hohen Säule angeführt worden ist: τούτων δὲ ἀντικρὺ τῶν κατειλεγμένων ἐστὶν ἄλλα ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου, τετραμμένα μὲν πρὸς μεσημβρίαν, τοῦ τεμένους δὲ ἐγγύτατα ὃ τῷ Πέλοπι ἀνεῖται. Jetzt werden daraus (ἐν δὲ αὐτοῖς καὶ τὰ ἀνατεθέντα ἐστίν) namentlich hervorgehoben zunächst die Weihgeschenke des Phormis, eines geborenen Mainaliers, der sich als Feldherr der sicilischen Tyrannen, des jüngeren Gelon und dessen Bruders Hieron, Ruhm und Vermögen erworben hatte. Phormis' eigene Stiftung bestand in zwei ehernen Rossen und einem Lenker neben jedem. Die erste Gruppe hatte Dionysios von Argos verfertigt, die zweite der Aiginete Simon (vgl.

[1]) Es waren Kore und Aphrodite, Ganymedes und Artemis, die Dichter Homer und Hesiod, dann wieder die Gottheiten Asklepios und Hygieia, ferner die Personifikation des Agon mit Halteren (Sprunggewichten) von altertümlicher Gestalt, endlich Dionysos, Orpheus und der bereits in der Zeusperiegese erwähnte unbärtige Zeus. Andre zugehörige Figuren sollte Nero entfernt haben (vgl. Brunn a. a. O. I, 62, 63; Overbeck a. a. O. I, 107).

[2]) Mit Unrecht haben daher Siebelis und Schubart Paus. V, 26, 5 nach ἐπιγράμματα ἐν Τεγέᾳ »οὐ« eingeschoben.

Brunn a. a. O. I, 84). Das weder grofse noch besonders schöne Pferd des Dionysios war jenes famose, dem die Hengste wie einem lebendigen Tiere nachtrachten sollten (οὗτός ἐστιν ὁ ἵππος ὅτῳ καὶ τὸ ἱππομανὲς λόγῳ τῷ Ἠλείων ἔγκειται). Man hat aus der Sage wohl mit einigem Recht gefolgert, dafs das Tier schon ziemlich nahe der Westmauer oder doch wenigstens von der Westmauerstrafse aus gut sichtbar aufgestellt gewesen sei. — V, 27, 7. Unter den Weihgeschenken des Phormis (ἔστι δὲ ἐν τοῖς ἀναθήμασι τούτοις) befanden sich, vielleicht alternierend mit den Rossen angeordnet, auch solche eines Lykortas aus Syrakus. Sie vergegenwärtigten in drei Gruppen den Phormis selber, wie er mit je einem Feinde kämpfte (τὰ δὲ ἀναθήματα τοῦ Λυκόρτα καλεῖται Φόρμιδος καὶ ταῦτα ὑπὸ Ἑλλήνων). — V, 27, 8: Hermes mit Hut, Chiton und Chlamys angethan, einen Widder unter dem Arme tragend, Weihgeschenk der Pheneaten, Werk des Onatas und des Kalliteles. Die Statue, sagt Pausanias, gehöre nicht mehr zu den Weihgeschenken des Phormis (οὐ τῶν Φόρμιδος ἔτι ἀναθημάτων ἐστίν). Sie mufs demnach diesen sehr nahe gestanden haben. — Οὐ πόρρω δὲ τοῦ Φενεατῶν ἀναθήματος: ein anderes Hermesbild mit dem Kerykeion in der Hand, errichtet von Glaukias aus Rhegion, Werk des Kallon aus Elis. Fragmente der Basis sind in dem Hofe der Palästra gefunden worden (Arch. Ztg. 1878 S. 142 ff.; 1881 S. 83 ff. (Kirchhoff); Röhl, J. G. A. 536; Löwy a. a. O. 33: Κάλων γενεᾷ Ϝαλεῖος ἐποίει), jedoch nicht in situ. Da nun der Hermes des Onatas sicher noch innerhalb der Altis stand, so ist dies im Hinblick auf das einfache οὐ πόρρω, mit dem die Statue des Kalon angereiht wird, auch für diese anzunehmen, umsomehr als Pausanias später (VI, 21, 2 f.) Gymnasion und Palästra für sich behandelt und überdies an verschiedenen Stellen markiert wird, dafs der gesamte Statuenabschnitt nur die Altis zum Terrain hat.

V, 27, 9 ff. Die bisher besprochenen Anathemata waren um den Zeustempel gruppiert. Ihre Aufzählung geschah in der gleichen zusammenhängenden Richtung wie (abgesehen von den isolierten Strafzanes) jene der Zeusstatuen, m. a. W. umging den Tempel von der Umgebung des Pompenthores aus zunächst ost-, dann nordwärts und schliefslich zwischen Pelopion und Nordflanke des Tempels gegen Westen. Den Schlufs bilden nunmehr drei Anathemata, die aufserhalb dieses Giro mehr ostwärts lagen und zwar zugleich unter sich getrennt. — V, 27, 9 ff.: Βοῶν δὲ τῶν χαλκῶν ὁ μὲν Κορκυραίων, ὁ δὲ ἀνάθημα Ἐρετριέων, τέχνη δὲ Ἐρετριέως ἐστὶ Φιλησίου. Wo diese ehernen Stiere aufgestellt waren, wird nicht gesagt. Die Tiere kennzeichneten sich, da es weitere βόες aus Erz nach dem Text zu schliefsen in der ganzen Altis nicht gab, selber. Ihren Standort haben uns erst die Ausgrabungen kennen gelehrt. Die Basis des Stiers der Eretrier samt Inschrift ist etwa 32 m östlich von der Nordostecke des Zeustempels in situ entdeckt worden [1]) (vgl. Situationsplan; Arch. Ztg. 1876 S. 226 f. (Fränkel); Röhl, J. G. A. 373; Löwy a. a. O. 26. — V, 27, 11: ehernes Tropaion der Eleier über die Lakedaimonier (Olymp. 95). Es stand unter den Platanen in der Altis etwa in der Mitte des Peribolos (ὑπὸ ταῖς ἐν τῇ Ἄλτει πλατάνοις κατὰ μέσον μάλιστά που τὸν περίβολον). Den Künstler, Daidalos von Sikyon, nennt Pausanias hier nicht, dagegen VI, 2, 8; wie zu vermuten, weil in der Künstlerinschrift zu den an dieser Stelle erwähnten Statuen (Timon und Sohn, der letztere zu Pferd) auch der Urheberschaft des Tropaion gedacht war (vgl. die Inschrift zur Nike des Paionios). — V, 27, 12: Anathema der Mendaier in Thrakien wegen Unterwerfung von Sipte, eine altertümliche Halteren tragende männliche Gestalt, die man für das Bild eines Siegers im Pentathlon halten konnte. Standort παρὰ τὸν Ἠλεῖον Ἀναυχίδαν. Dieser Anauchidas hatte jedoch zwei Statuen in der Altis, die eine (VI, 16, 1) wegen eines Knaben-, die andre wegen eines Männersiegs (VI, 14, 11). Gemeint ist die letztere. Erstens erwähnt sie Pausanias für sich und unter Detailangaben, während die Knabenstatue mit einer anderen zusammen aufs kürzeste abgefertigt wird; zweitens kommt die Männerstatue in der weiteren Periegese zuerst, also vor der Knabenstatue, zur Erwähnung. Ihr Standort wird südöstlich von dem grofsen Tempel angenommen werden dürfen.

VI, 1, 7 bis VI, 18, 7 incl. Athletenperiegese.

Neue topographische Aufschlüsse gibt dieser Abschnitt nicht, die wieder gefundenen Basen und Inschriften aber ihrer selbst halber zu besprechen, liegt aufserhalb unserer Aufgabe. Wir beschränken uns daher auf einige Bemerkungen bezüglich der Reihenfolge der Bilder im grofsen Ganzen.

Pausanias führt den Leser zwei entgegengesetzte Wege. Der erste, auf welchem er die bei weitem gröfste Anzahl von bemerkenswerten Bildwerken trifft (VI, 1, 1 bis VI, 16, 9 incl.), beginnt bei dem Heraion und zwar ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ und zieht sich, wie deutlich zu erkennen, nur stellenweise und kurz unterbrochen, bis zu einem Punkte, den der Schriftsteller zu bezeichnen unterläfst. Es heifst nur zum Schlusse: ταῦτα μὲν δὴ τὰ ἀξιολογώτατα ἀνδρὶ ποιουμένῳ τὴν ἔφοδον ἐν τῇ Ἄλτει κατὰ τὰ ἡμῖν εἰρημένα [2]). Dagegen nennt Pausanias nicht nur den Ausgangspunkt, sondern auch das Ziel seiner zweiten Ephodos. Jener ist das Leonidaion, dieses der grofse Altar. Von zwei möglichen Wegen ist es der rechte, den er ausführt: εἰ δὲ ἀπὸ τοῦ Λεωνιδαίου πρὸς τὸν βωμὸν τὸν

[1]) Auf der Basis liegend fand sich noch das völlig unversehrte rechte Ohr und wenige Schritte nördlich von der Basis noch ein kolossales Horn des Stieres.

[2]) Vgl. V, 25, 1: τοσαῦτα ἐντὸς τῆς Ἄλτεως ἀγάλματα εἶναι Διὸς ἀνηριθμησάμεθα ἐς τὸ ἀκριβέστατον.

μέγαν ἀφικέσθαι τῇ δεξιᾷ θελήσειας κ. τ. λ. Beide Wege haben wir bereits in der Altarperiegese kennen gelernt. V, 15, 3: ἔστι δὲ ἐν τῇ Ἄλτει τοῦ Λεωνιδαίου πέραν μέλλοντι ἐς ἀριστερὰν — wir gelangten auf die Südterrasse des Zeustempels; V, 14, 4: ἐν δεξιᾷ δὲ τοῦ Λεωνιδαίου —, wir gingen von dem Prozessionsthore geradeaus bis vor die Proedria. Den Weg rechts haben wir dann abermals in der Zeusperiegese (V, 22, 2 bis V, 24, 1) verfolgt; es kann daher nicht befremden, ihn auch in der Athletenperiegese geführt zu werden.

Es ist eine verhältnismäfsig kleine Zahl (22) von Bildwerken, die Pausanias auf seiner zweiten Route der Erwähnung wert findet. Den Schlufs bilden die ältesten in Olympia aufgestellten Athletenstatuen, jene des aiginetischen Faustkämpfers Praxidamas (Olymp. 59) und des Pankratiasten Rhexibios aus Opus (Olymp. 61). Beide Werke waren aus Holz und hatten infolgedessen stark gelitten, das Cypressenholz des Praxidamas weniger als das Feigenholz des Rhexibios. Ihr Standort war unfern (οὐ πρόσω) der Säule des Oinomaos; dafs aber diese an dem Wege von dem grofsen Altar zu dem Zeustempel zur Linken sich erhob, wissen wir aus V, 20, 6. Diejenigen, welche das Leonidaion gegen den, wie wir glauben, nunmehr sicher eruierten Gang der Opferordnung in dem Südostbau annehmen, stofsen hier abermals auf Schwierigkeiten. Es ist nicht einzusehen, wie die Periegese dieses direkt nach Westen orientierte Gebäude zum Ausgangspunkt für eine Route genommen haben soll, die in gerader Linie nach Norden ging, noch viel weniger aber, wie es zwischen Südostbau und Zeusaltar zwei äufserlich geschiedene direkte Wege, einen linken und einen rechten, gegeben habe. Die wenigen der zweiten Statuenfolge angehörigen Inschriftfunde (Proxeniedekret für Damokrates VI, 17, 1: »ca. 50 m südlich von der Südwestecke des Zeustempels«, Arch. Ztg. 1875 S. 183; Gorgias VI, 17, 7 f.: »vor der Nordostecke des Zeustempels«, Arch. Ztg. 1877 S. 43) beweisen nichts, da sie nicht in situ gemacht, widersprechen aber auch der supponierten Ephodos nicht.

Der erste Gang beginnt, wie gesagt, ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ τῆς Ἥρας. Soll diese Orientierung nicht wertlos sein, so darf sie nicht als von dem Wanderer, dessen Standpunkt wir ja gar nicht kennen, sondern mufs von dem Tempel aus gegeben betrachtet werden. Zur richtigen Interpretation nötigt hier übrigens schon die Lage des Heraion. »Im Norden ist kein Platz.« Da ferner nicht ein besonderer Teil des Tempels bezeichnet wird, so ist es (wie V, 24, 3) die Ostfronte, zu deren Rechten die ersten Bilder dieser Ephodos aufgestellt waren. Lokalbestimmungen werden weiterhin sehr häufig gegeben, indessen, einen Fall ausgenommen, nur nach Statuen der Serie selbst. Auf solche Weise war es zwar im Altertum schwer — nach Gebäuden hätte viel weniger detailliert werden können —, den Faden der Periegese zu verlieren, wir aber sind infolgedessen, den Faden zu finden, bis zu den Ausgrabungen auf jenen Ausnahmefall und den Umstand, dafs noch ein anderes Werk der Ephodos bereits in der Zeusperiegese vorkommt, angewiesen gewesen. Bei dem Wagen des Gelon VI, 9, 4 nämlich stand nach V, 23, 6 der Zeus der Hyblaier, und von dem Wagen des Kleosthenes VI, 10, 6 heifst es: ἕστηκε δὲ ὄπισθεν τοῦ Διὸς τοῦ ἀπὸ τῆς μάχης τῆς Πλαταιᾶσιν ἀνατεθέντος ὑπὸ Ἑλλήνων, während neben (παρὰ) dem Wagen selber nach V, 23, 5 der Zeus der Megarer stand. Nun hatten aber die genannten drei Zeusbilder ihren Standort ostwärts von dem grofsen Tempel und zwar von Süden nach Norden in dieser Folge: Zeus von Platää, Zeus der Megarer, Zeus der Hybläer (vgl. S. 1091). Die in Rede stehende Athletenephodos bog also nicht etwa südlich von dem Pelopion nach Westen ein, sondern ging die Ostfronte des Zeustempels entlang.

Dieses Resultat ist nunmehr bestätigt durch eine Reihe von Basen, die ungefähr in der gleichen Folge, in welcher Pausanias die zugehörigen Bildwerke aufzählt, in die byzantinische Ostmauer verbaut aufgefunden worden sind. Basenfunde haben ferner erwiesen, dafs die Periegese nach Passierung der Fronte des Zeustempels (Telemachos VI, 13, 11. Basis ca. 34 m südöstlich von der Südostecke des Zeustempels dicht an der Südterrassenmauer, vgl. Situationsplan) im Süden desselben nach Westen ging. Die erste Ephodos endete also, wo die zweite begann, bei dem Pompenthor oder Leonidaion, und beide liefen in der Hauptsache einander parallel, im Süden des Tempels die eine auf der Terrasse, die andre dort, wo noch eine ganze Reihe von Basen, darunter die des Metellus Macedonicus, sich in situ befindet, im Osten aber trennte sie die Säule des Oinomaos. Wenn daher von Pausanias nur der Weg rechts von dem Leonidaion erwähnt wird, so hat das seinen Grund darin, dafs der Weg links eben seine erste Ephodos ist, nur in umgekehrter Richtung[1]).

[1]) Ganz richtig hat schon Michaelis, Arch. Ztg. 1876 S. 164 aus τῇ δεξιᾷ geschlossen, dafs die Bildwerke der ersten Ephodos der Hauptsache nach τῇ ἀριστερᾷ aufgestellt gewesen seien. — Furtwängler, Arch. Ztg. 1879 S. 54; Treu, Arch. Ztg. 1879 S. 207; G. Hirschfeld, Arch. Ztg. 1882 S. 99 ff. — Die Auffindung der (verschleppten) Inschriften Arch. Ztg. N. 208. 231 (Troilos VI, 1. 4; Kyniska VI, 1, 6) im Prytaneion ist uns kein Beweis, dafs ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ auf den Opisthodom zu beziehen sei. Auch darin können wir Hirschfeld nicht folgen, dafs die beiden Ephodoi im Osten sich gekreuzt hätten und die erste links von dem Zeusaltar nach Süden gegangen sei, was übrigens schon von Ch. Scherer, De Olympionicarum statuis p. 51 verworfen worden ist.

Ob Pausanias uns nicht einen gröfseren Dienst erwiesen hätte, wenn er die Bildwerke der Altis nicht nach Kategorien, sondern alle in einem aufgezählt haben würde, lassen wir dahingestellt. Sehr hoch schätzen wir die topographische Einbufse, die wir durch sein vorwiegend sachliches Interesse erleiden, jedoch nicht. Auch so ist er ja κατὰ στοῖχον τῆς ἱδρύσεως verfahren.

Als Grund seiner Scheidung von ἀναθήματα und ἀνδριάντες macht er geltend, die letzteren bezweckten nicht die Ehre der Gottheit, sondern von Menschen; zudem verdankten die Siegerstatuen ihre Aufstellung einem mit dem Siege verbundenen Rechte. V, 21, 1 ἐν ἀκροπόλει μὲν γὰρ τῇ Ἀθήνησιν οἵ τε ἀνδριάντες καὶ ὁπόσα ἄλλα, τὰ πάντα ἐστὶν ὁμοίως ἀναθήματα· ἐν δὲ τῇ Ἄλτει τὰ μὲν τιμῇ τῇ ἐς τὸ θεῖον ἀνάκειται, οἱ δὲ ἀνδριάντες τῶν νικώντων ἐν ἄθλου λόγῳ σφίσι καὶ οὗτοι δίδονται. V, 25, 1: εἰκόνας δὲ οὐ τιμῇ τῇ πρὸς τὸ θεῖον, τῇ δὲ ἐς αὐτοὺς χάριτι ἀνατεθείσας τοῖς ἀνθρώποις, λόγῳ σφᾶς τῷ ἐς τοὺς ἀθλητὰς ἀναμίξομεν. Dafs es eigentlich nur die Siegerstatuen sind, welche ihn zu der Trennung veranlafsten, geht aus diesen Worten deutlich hervor. Die Siegerstatuen scheinen aber in Olympia nach Ausweis der Inschriften in der That die längste Zeit nicht als eigentliche Anathemata betrachtet worden zu sein. Vgl. Mitteil. d. athen. Inst. V S. 29 ff. (Furtwängler).

Nicht eigens motiviert wird innerhalb der Anathemata die Sonderung der Zeusstatuen. Die Beweggründe liegen aber auf der Hand. In Zeusstatuen bestand oder gipfelte doch die gröfste Zahl der olympischen Anathemata. Aufserdem waren dieselben zum Teil gesondert ἐπὶ στοίχου aufgestellt (Strafzanes), und mit diesen beginnt der Abschnitt.

VI, 19, 1 ff. Nach Aufzählung der Altisbildwerke schreitet die Periegese in ihrer ursprünglichen Richtung von Süd nach Nord (vgl. S. 1074. 1075) weiter.

VI, 19, 1 ff. Beschreibung der Schatzhäuser. Um den neuen Abschnitt hervorzuheben, bezeichnet Pausanias die Lage derselben auf der Krepis am Fufse des Kronion in einer Form, als wenn er von dieser Krepis, als es V, 21, 2 galt, den Standort der Strafzanes zu markieren, noch gar nicht gesprochen hätte: ἔστι δὲ λίθου πωρίνου κρηπὶς ἐν τῇ Ἄλτει πρὸς ἄρκτον τοῦ Ἡραίου, κατὰ νώτου δὲ αὐτῆς παρήκει τὸ Κρόνιον. ἐπὶ ταύτης τῆς κρηπῖδός εἰσιν οἱ θησαυροί[1]).

VI, 20, 1 lesen wir zunächst noch einmal, was wir schon zur Genüge wissen: τὸ δὲ ὄρος τὸ Κρόνιον κατὰ τὰ ἤδη λελεγμένα μοι παρὰ τὴν κρηπῖδα καὶ τοὺς ἐπ' αὐτῇ παρήκει θησαυρούς. Dann Altar des Kronos auf der Spitze des Berges. Alljährlich in der Tag- und Nachtgleiche des Frühlings brachten hier die sog. Basilai ein Opfer dar[1]).

VI, 20, 2 ff. Doppeltempel der Eileithyia mit dem Beinamen Olympia und des Sosipolis. Gelegen war derselbe »am Abhange des Kronion auf der Seite nach Norden in der Mitte zwischen den Schatzhäusern und dem Berge« (ἐν δὲ τοῖς πέρασι τοῦ Κρονίου κατὰ τὸ πρὸς τὴν ἄρκτον — ἐν μέσῳ τῶν θησαυρῶν καὶ τοῦ ὄρους), eine Bestimmung, die nur unter der Voraussetzung einer Strafse, die in Windungen gegen Norden ausbiegend die Höhe hinanzog, verständlich wird. Ermittelt wurde über das Heiligtum durch die deutsche Expedition nichts. Es bestand aus zwei Räumen. In dem vorderen stand der Altar der Eileithyia. Hierher war der Zutritt jedermann gestattet. In den zweiten inneren Raum dagegen, in welchem Sosipolis verehrt wurde, durfte nur die Priesterin desselben, eine alte Frau, eintreten und zwar weifs verschleiert. Man bediente den Dämon mit Bädern und Honigkuchen, verbrannte ihm auch allerhand Räucherwerk zu ergänzen ist vielleicht: legte auch Ölzweige dazu auf den Altar), doch fehlte die Weinspende (vgl. V, 15, 10; oben S. 1074 Anm. 1). Ein Schwur bei dem Sosipolis galt als besonders heilig. Die Gründung des Heiligtums führte die Legende auf eine wunderbare Begebenheit in dem elisch-arkadischen Kriege zurück. Damals sei zu den Anführern der Eleier eine Frau mit einem Knäblein an der Brust gekommen und habe erklärt, sie sei die Mutter des Kindes, bringe es aber infolge eines Traumgesichts den Eleiern als Mitstreiter. Die Feldherrn schenkten der Frau Glauben und setzten das Knäblein nackt vor das Heer. Als aber die Arkader den Angriff eröffneten, verwandelte es sich in eine Schlange, worüber erschrocken jene die Flucht ergriffen. An der Stelle nun, wo nach der Schlacht die Schlange verschwunden sein sollte, errichtete man dem »Staatsretter« ein Heiligtum, zugleich auch der Eileithyia, der man ja die Geburt des wunderbaren Kindes verdankte. Das Denkmal für die in der Schlacht gefallenen Arkader befand sich auf dem Hügel jenseits des Kladeos. Dafs Sosipolis auch in Elis eine Kapelle hatte, ist schon erwähnt (S. 1056). Ein Gemälde darin stellte ihn in jugendlichem Alter dar (Paus. VI, 25, 4: παῖς μὲν ἡλικίαν. Kind oder Knabe?), mit einer sterngeschmückten Chlamys angethan und einem Füllhorn in der Hand. Wir gestehen Löschcke (Dorpater Universitätsprogr. 1885 S. 10) gerne zu, dafs der Kult dieses Erddämons schwerlich erst Olymp. 104 in Elis eingeführt worden ist. Das schliefst jedoch nicht aus, dafs wirklich

[1]) V, 21, 2 sind noch ἀναβασμοὶ δι' αὐτῆς genannt. Darunter hat man wohl die breiteren Treppenstufen nordöstlich von dem Metroon zu verstehen, wo eben die Zanes sich befinden. Vgl. Mitteil. d. athen. Inst. III, 217 (Weil).

[1]) In dem Kriegsjahre 364 v. Chr. ist der Berg von den Arkadern befestigt worden (Xenoph. Hell. VII, 4, 14).

erst der genannte Krieg Veranlassung gegeben hat, dem längst verehrten Schutzgott nun auch zu Olympia ein Heiligtum zu errichten.

VI, 20, 6 πλησίον: Ruine eines Tempels der Aphrodite Urania. Auf den Altären wurde noch geopfert.

VI, 20, 7. Sog. Hippodameion innerhalb der Altis in der Gegend des Pompenthores (ἐντὸς τῆς Ἄλτεως κατὰ τὴν πομπικὴν ἔσοδον), ein mit einer Mauer umhegter Platz von etwa einem Plethron (ὅσον πλέθρου χωρίον περιεχόμενον θριγκῷ). Nur einmal im Jahre durfte derselbe von den Frauen, welche der Hippodameia, deren Gebeine hier ruhten, zu opfern hatten, betreten werden.

Das Hippodameion ist meist im Osten der Altis angenommen worden, von den einen im Nordosten, weil unmittelbar darauf die Besprechung des Stadion folgt, von den anderen im Südosten, weil man das »römische Festthor« für das Pompenthor ansah. Selbstredend ist weder hier noch dort eine Spur des Heroon entdeckt worden; das Pompenthor ist eben das Südwestthor, das bestätigt sich auch hier wieder. Nach V, 22, 2 lag παρὰ τὸ Ἱπποδάμειον das halbkreisförmige Bathron mit dem Weihgeschenk der Apolloniaten. Unfern dem Südwestthor, doch näher dem Buleuterioneingang, ist ein solches Bathron noch in situ. Zwischen diesem und dem Thore südlich von der Strafse liegt ein trapezförmiger Raum, nach Norden und Westen von Basen, nach Süden von der Altismauer eingefafst. Es wurde dort zwar nur »ein Gebäude mit schlechtem, aus Architekturteilen und Inschriftblöcken elend zusammengeflicktem Gemäuer« aufgedeckt. Es mufs dasselbe »jedoch an der Stelle eines älteren Baues errichtet worden sein, denn sonst würde man die Basen nicht in dieser Weise angeordnet haben« (Ausgr. Bd. IV S. 9). Der ganze Winkel ist nur denkbar unter der Voraussetzung, dafs er eine alte Gründung einschlofs. »Dies war das Hippodameion. Dagegen spricht scheinbar nur die überlieferte Gröfse des letzteren [1].« Allerdings, wenn man πλέθρον als Flächenmafs (100 × 100 Fufs) fafst. Dazu zwingt aber nichts. Das Hippodameion verhielt sich demnach zu dem Zeustempel ganz ähnlich wie das Pelopion. Dieses lag zur Linken des Opisthodoms, jenes zur Rechten. Auch die Distanz von dem Tempel ist ungefähr dieselbe.

Doch wie erklärt sich, dafs Pausanias das Hippodameion an dieser Stelle der Periegese bringt, d. h. zwischen dem Uraniatempel im Norden und dem Stadion im Osten? Uns scheint die Stelle ganz die richtige. Die Beschreibung beginnt mit dem vornehmsten Bauwerke Olympias und schreitet dann etappenweise nach Norden. Sollte bei diesem Plane dem südlich von dem Zeustempel gelegenen Hippodameion eine Sonderbesprechung, keine blofs gelegentliche, zu teil werden, so konnte dies frühestens nach Vollendung der Route geschehen. Nicht blofs frühestens, auch bestens. Denn so erscheint das Temenos der grofsen Südnordroute, der es äufserlich wie innerlich angehört, angeschlossen. Statt den Anfang bildet es eben den Schlufs. Oder war es vorzuziehen, wenn Pausanias borniert topographisch seine Führung statt mit dem Zeustempel mit dem Hippodameion begann?

VI, 20, 8 ff. Die zweite Hauptroute der olympischen Periegese kreuzt die erste, selbstredend mit Überspringung der Altis, die, nachdem eben noch das darin befindliche Hippodameion behandelt wurde, absolviert ist. Die Altisbeschreibung in ostwestlicher Axe vorzunehmen, ging nicht an, da die Bauwerke des Platzes der Hauptsache nach in der Südnordaxe aufeinander folgen.

VI, 20, 8 f. Stadion. Am Ende der Strafzanesreihe — wo der Anfang, lehrt V, 21, 2 f. — überwölbter, für die Hellanodiken und Kämpfer bestimmter Eingang in dasselbe.

VI, 20, 10 ff. Hippodromos. »Steigt man aus dem Stadion, wo die Hellanodiken sitzen, über, so ist da der Platz für das Pferderennen und der Ablauf (ἄφεσις) der Pferde.« — VI, 20, 10 ff. Beschreibung der Aphesis. Sie hatte die Grundform eines Schiffsvorderteils, dessen Schnabel der Bahn zugekehrt war, während die mit ihr zusammenhängende Agnaptoshalle die Basis bildete. — VI, 20, 15 ff. Die längere (südliche) Seite von Erde aufgeworfen. Länger ist diese Seite dem Schriftsteller, wie wir glauben, deshalb, weil er für die Nordflanke den Stadiondamm (VI, 20, 8) aufser Berechnung läfst, der eine Strecke weit auch dem Hippodrom als Böschung diente. — In der Gegend der Durchfahrt (κατὰ τὴν διέξοδον) durch den Damm der Taraxippos (Pferdeschreck) in Gestalt eines runden Altars. — Auf der einen Zielsäule ehernes Bild der Hippodameia mit einer Tänie in der Hand. — VI, 21, 1 f. Tempel der Demeter Chamyne am Fufse des nicht hohen Berges, welcher die andre (nördliche) Seite des Hippodroms bildete (τὸ δὲ ἕτερον τοῦ ἱπποδρόμου μέρος οὐ χῶμα γῆς ἐστίν, ὄρος δὲ οὐχ ὑψηλόν. ἐπὶ τῷ πέρατι τοῦ ὄρους κ. τ. λ.), ein hochangesehenes Heiligtum, dessen Priesterinnen gestattet war, den olympischen Spielen zuzusehen (VI, 20, 8). Den schönen Beinamen Chamyne (Preller, Griech. Myth. I, 638) führte die Volksetymologie darauf zurück, dafs sich an der Stätte die Erde vor dem Wagen des Hades aufgethan (χανεῖν) und wieder geschlossen (μύσαι) habe oder auf einen Pisäer Chamynos, mit dessen Vermögen König Pantaleon (Olymp. 34) den Tempel erbaut habe. Statt der alten Tempelbilder hatte Herodes Attikos neue gestiftet: Demeter und Kore aus pentelischem Marmor.

[1] C. Lange, Haus und Halle S. 333 ff. hat zuerst die richtige Lage des Hippodameion erkannt und verteidigt.

»Die genauere Lage des Hippodrom, nebst allen baulichen Einrichtungen, Agnaptoshalle, Ablaufsständen, Zielmarken u. s. w. hat nicht sicher festgestellt werden können. Verheerende Überflutungen und Auswaschungen des Alpheios haben alle sicheren Spuren verwischt. Nur über die generelle Situation ist kein Zweifel mehr möglich. Der Hippodrom lag südöstlich und östlich von dem Stadion, und zwar ziemlich parallel zu dem letzteren, so daſs sein breiter Südwall zugleich als Schutzdeich gegen das Hochwasser des Alpheios diente. Die ursprüngliche Breite hat nicht mehr ermittelt werden können; das vorhandene natürliche Terrain gestattet die Annahme einer Länge von 770 m = 4 olympischen Stadien für die Roſsbahn und einer Axenorientierung nach dem Hügel von Pisa, wie solches die Kaupertsche Karte von Olympia, Blatt II in dem Werkchen: Olympia und Umgegend erkennen läſst,« Funde v. Olympia S. 21 f. (Adler). Vgl. Art. »Hippodrom« S. 692 ff.

VI, 21, 2. Gymnasion »in Olympia«; Ortsbestim mung V, 15, 8. — Palaistra: ἔστι δὲ καὶ ἄλλος ἐλάσσων περίβολος ἐν ἀριστερᾷ τῆς ἐσόδου τῆς ἐς τὸ γυμνάσιον κ. τ. λ.

VI, 21, 3. »Jenseits des Kladeos« (διαβάντων δὲ τὸν Κλάδεον) Grab des Oinomaos, ein Erdaufwurf mit Steinen umfriedigt und über dem Grabmal die angeblichen Reste der Pferdeställe des Oinomaos.

Am Ende seiner Beschreibung vervollständigt Pausanias seine Nachrichten über die Umgebung von Olympia, indem er dasselbe noch 1. mit dem Osten VI, 21, 3 ff., 2. mit dem Norden (Bergstraſse) VI, 22, 5 ff., 3. mit dem Westen und der Landeshauptstadt (heilige Straſse) VI, 22, 8 ff. verknüpft. Die beiden ersten Wege werden, wie dies auch bei der die ganze Beschreibung einleitenden Südroute V, 6, 1 ff. der Fall ist, in der Richtung nach Olympia gemacht, der letzte in der Richtung von Olympia nach Elis[1]).

Die Bauwerke Olympias.

Zur Besprechung gelangen hier nur jene Bauten, die noch in bedeutenderen Resten vorhanden sind oder besonderes kulturgeschichtliches Interesse bieten. Bezüglich der übrigen genüge das im vorigen Kapitel Gesagte.

Zeustempel (vgl. Taf. XXVII Abb. 1270. 1271 nach Funde v. Olympia Taf. XXXII. XXXIII; Ausgr. Bd. II Taf. I. II. III; Bd. III Taf. XXXI. XXXII S. 24 ff.).

Eine zuverlässige Nachricht über den Beginn oder die Vollendung des Zeustempels besitzen wir nicht, wohl aber läſst sich seine Bauzeit im allgemeinen durch Kombination einer Reihe von Thatsachen mit Sicherheit feststellen.

Auf dem Ostfirste prangte ein goldener Schild (ἀσπίς = φιάλα), das Weihgeschenk der Lakedaimonier und ihrer Bundesgenossen von der Schlacht bei Tanagra (Olymp. 80, 4 = 457 v. Chr.). Schon aus den Eingangsworten des von Pausanias mitgeteilten Weihgedichts war zu entnehmen, daſs dieser Schild von Anfang an für den Tempel bestimmt war. Aus der Beschaffenheit der gefundenen Sockelfragmente ist aber noch weiter erkannt worden, daſs er nicht an den Bau nur angeheftet, sondern ein Bestandteil desselben war, sein Mittelakroterion[1]); vgl. Paus. V, 10, 4; Arch. Ztg. 1882 S. 179 ff. (Purgold). Da nun ein Grund nicht ersichtlich ist, weshalb die Stiftung erst geraume Zeit nach der Schlacht beschlossen worden sein sollte, so ergibt sich, daſs der Tempel um das Jahr 457 v. Chr. entweder schon im Bau begriffen war oder wenn nicht, so doch bald nach 457 begonnen worden sein müſste[2]).

Der Tempel hat sich durch die Ausgrabungen als ein einheitlicher, ohne Verschleppung oder gröſsere Unterbrechung aufgeführter Bau erwiesen, und gleichzeitig mit dem Bau müssen auch die dazu gehörigen Skulpturen verfertigt worden sein. Die Metopenplatten der Cellafronten waren in die Triglyphenblöcke eingefalzt, sind also bereits während des Baues versetzt worden und zwar, da ihre Ausführung von dem Gerüste aus ohne künstlerische Vorteile nur mit technischen Schwierigkeiten verbunden gewesen wäre, als fertige Bildtafeln. Den Metopenbildern stehen aber die Kompositionen der Giebelfelder sowohl in Ansehung der technischen Weise als des Kunstvermögens vollkommen parallel, ja in den Metopen scheint manches im Sinne einer fortgeschritteneren Kunstanschauung gelungen als in den Giebelgruppen. Nicht zuletzt wird schlieſslich das Tempelbild in Ausführung genommen worden sein; ist doch der Tempel nur der architektonische Mantel der in dem Bilde vergegenwärtigten Gottheit. In der That wird

[1]) Inzwischen ist erschienen: Kalkmann, Pausanias der Perieget, Berl. 1886. Ein Vergleich des einschlägigen Kapitels mit dem unsrigen dürfte den Leser über den Wert vieler gegen Pausanias erhobener Anklagen nicht im Unklaren lassen.

[1]) Erst später kam jene vergoldete Nike dazu, deren Pausanias gleichfalls gedenkt.

[2]) Zu weit geht die Folgerung (Urlichs, Purgold u. a.), die, wie es scheint, jetzt ziemlich allgemein gutgeheiſsen wird, der Bau müsse Olymp. 81 mit Giebel und Dach bis zum First fertig gewesen sein. Das resultiert keineswegs mit Notwendigkeit. Auf den Gedanken, den Schild als Firstakroterion zu stiften oder zu benutzen, konnte man doch auch kommen, noch ehe der Bau weit gediehen, ja noch ehe er überhaupt begonnen war. Nur in naher Aussicht, in dieser allerdings muſste er stehen, als die Lakedaimonier in der Lage waren, ihre Dankesgabe für Tanagra zu stiften.

die Gleichzeitigkeit von Tempel und Bild von Pausanias betont (V, 10, 2: ἐποιήθη δὲ ὁ ναὸς καὶ τὸ ἄγαλμα τῷ Διὶ ἀπὸ λαφύρων, ἡνίκα κ. τ. λ.), und ist eine zeitlich getrennte Herstellung hier um so weniger denkbar, als das Bild schon der Kostbarkeit seines Materials wegen, also selbst vom finanziellen Standpunkt aus, den Kern der ganzen Gründung darstellte.

Die mit den Bildwerken betraute Künstlerschaft bestand nun aus Pheidias, Panainos, Kolotes, Alkamenes, Paionios, lauter Fremden; nur Libon, der Architekt, war ein Einheimischer. Unter den Fremden erscheint Pheidias nicht als gleichstehender, sondern als übergeordneter Meister. Ihm ist die Hauptaufgabe, die Schöpfung des kostbaren Bildes, übertragen; Panainos, sein Bruder, und Kolotes, sein Schüler, sind ihm dabei behilflich, jener für den malerischen (Paus. V, 11, 5. 6; Strab. p. 354), dieser, zugleich der Verfertiger des neuen, chryselephantinen Kranztisches (Paus. V, 20, 2), für den plastischen Teil der Arbeit (Plin. N. H. 34, 87; 35, 54); auch Alkamenes, der Künstler der Westgiebelgruppe, ist als Schüler des Pheidias verbürgt (Plin. N. H. 34, 72; 36, 16); und dafs schliefslich Paionios, der Künstler der Ostgiebelgruppe (Paus. V, 10, 8), eine wesentlich verschiedene Stellung zu dem Meister des Bildes eingenommen habe, ist unter solchen Umständen ohne bestimmtes Zeugnis nicht glaubhaft. Alle diese Künstler werden demnach erst im Gefolge des Pheidias nach Elis gekommen sein und ihre Arbeit gleichzeitig mit ihm begonnen haben[1]).

Den Höhepunkt der Thätigkeit des Pheidias bezeichnet Plinius (N. H. 34, 49) mit Olymp. 83. Darf man annehmen, dafs seine gröfste, berühmteste Leistung vor dieses Datum falle? Das ist an sich unwahrscheinlich und steht überdies in Widerspruch mit der Überlieferung von der Liebe des Künstlers zu dem elischen Knaben Pantarkes (Paus. V, 11, 3; VI, 10, 6; Overbeck, Schriftquell. N. 740 bis 743), der noch Olymp. 86 ἐν παισίν siegte. Diese Überlieferung als chronologisch wertlos hinzustellen, ist bis jetzt nicht gelungen. Wir haben mit ihr zu rechnen, und sie gestattet Phidias' Arbeit an dem Throne nur eine geringe Anzahl von Jahren über Olymp. 86 hinaufzurücken[2]). Die Thätigkeit des Pheidias und seiner Genossen in Olympia würde sich demnach, wenn wirklich um 457 v. Chr. der Tempelbau schon im Gang war oder doch begonnen wurde, auf einen gröfseren Zeitraum erstreckt haben. Das will aber angesichts der grofsen, gewifs absichtlichen Arbeitsteilung und auch der Spuren von Eilfertigkeit, die wenigstens an den Rückseiten der Giebelfiguren zu bemerken sind, wenig einleuchten.

Dafs die Arbeit Olymp. 81 oder noch früher schon im Gang gewesen sei, verbietet auch die Nachricht, dafs Alkamenes die eine Giebelgruppe gearbeitet habe. Dieser mag in sehr jungen Jahren gestanden haben, als er nach Olympia kam. Allein da er noch zu Ende des Jahrhunderts das Weihgeschenk arbeitete, welches Thrasybul und Genossen wegen der Befreiung Athens von den sog. dreifsig Tyrannen (Olymp. 94, 2) in das Herakleion zu Theben stifteten (Paus. IX, 11, 6), und wir dieses Zeugnis doch wohl nicht minder zu respektieren haben, als jenes des Plinius (N. H. 34, 49), das ihn Olymp. 83 unter den aemuli des Pheidias ansetzt, so ist Alkamenes' Mitarbeiterschaft vor Ol. 81 doch mehr als problematisch.

Andre Gesichtspunkte führen uns dagegen wieder dem durch den Lakedaimonierschild ermittelten Datum näher. Die Nike der Messenier und Naupaktier sollte nach Angabe der Messenier selbst wegen der Kämpfe um Sphakteria (Olymp. 88, 4 = 425 v. Chr.) gestiftet worden sein, Pausanias aber bezieht die Stiftung auf den Krieg der Messenier gegen die Akarnanen von Oiniadai (Olymp. 81, 2 = 455 v. Chr.). Einen Grund gibt er nicht an (ἐμοὶ δοκεῖν); was ihn aber bestimmte, läfst sich erraten. Die Feinde waren in der Dedikationsinschrift nicht bezeichnet (ἀπὸ τῶν πολεμίων, vgl. weiter unten).

[1]) Was den Tod des Phidias und das chronologische Verhältnis von Zeusbild und Parthenos anlangt, stehen wir auf Löschckes Standpunkt. Vgl. Löschcke, Phidias' Tod in histor. Untersuchungen, Arnold Schäfer gewidmet, S. 34 ff.

[2]) Dagegen finde ich in dem Zusatz V, 11, 3: ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πάλης νίκην ὀλυμπιάδι ἕκτῃ πρὸς ταῖς ὀγδοήκοντα zu der Notiz, man behaupte (λέγουσι), der Anadumenos an dem Throne sei dem Pantarkes ähnlich, keinen Zwang anzunehmen, Pheidias müsse gerade Olymp. 86 an dem Throne beschäftigt gewesen sein; um so weniger, als jene Behauptung, wenn sie nicht ausschliefslich auf mündlicher Tradition, sondern, wie wahrscheinlich, mit auf einem Bilde des Pantarkes beruhte, nicht von der Statue Olymp. 86, sondern offenbar von jenem παῖς ἀναδούμενος VI, 4, 5 abstrahiert war, den Pheidias selbst verfertigt hatte. Löschckes Interpretation, Pausanias habe VI, 4, 5 und VI, 10, 6 zwei zusammengehörige Nachrichten getrennt, hebt die chronologische Schwierigkeit nicht, wenn man nicht gleich wieder eine eben so kühne Konjektur daraufpfropfen will, und verkennt Pausanias' wirkliche Methode. Das Wahrscheinlichste bleibt, dafs es zwei Statuen des Pantarkes gab, die beglaubigte vom Jahre 436 v. Chr., in welchem Pantarkes an der obersten Grenze des vorschriftsmäfsigen Alters der παῖδες gestanden sein wird, und der unbeglaubigte Anadumenos, an dessen Basis zwar der Name des Künstlers (Phidias), aber weder der Name des Dargestellten noch der Anlafs der Errichtung angegeben war.

Unter solchen Umständen schien ihm die Mitarbeiterschaft des Künstlers an dem Tempel ein zuverlässiger Anhalt zur Bestimmung der Stiftung[1]), zuverlässiger als die Tradition der Messenier, wonach der Künstler noch nach 425 v. Chr. abermals in Olympia beschäftigt sein mufste. Pausanias irrte; aber sein Irrtum ist instruktiv. Er lehrt, wie wenig der Schriftsteller auf Stilunterschiede gab, wenn sie nicht sozusagen handgreiflich waren, ferner wie er das Positive oder doch scheinbar Positive unbeglaubigten Mitteilungen vorzog, drittens dafs er die Tempelskulpturen weit näher dem Jahre 455 als 425 v. Chr. verfertigt glaubte.

Es ist schon oben gesagt, dafs das erkannte Bathron der Mikythosstiftung bereits auf dem Bauschutte des Tempels fufst[2]). Zur Zeit der Aufstellung des Anathems mufs also der Bau wenigstens seiner Vollendung nahe gewesen sein. Die Aufstellung mag verhältnismäfsig spät erfolgt sein, da es sich um die Herstellung einer gröfseren Figurenzahl handelte; dennoch wird man sie in Anbetracht der Lebenszeit des Stifters kaum über Olymp. 82 herabdatieren dürfen.

Wir kommen nunmehr auf das einzige direkte Zeugnis über Zeit und Gelegenheit der Tempelgründung. Pausanias berichtet (V, 10, 2): ›Tempel und Bild wurden dem Zeus errichtet von der Beute, als die Eleier Pisa und die übrigen Periöken, welche mit den Pisäern abgefallen waren, mit Waffengewalt niedergeworfen hatten[3]).‹ Welcher Krieg hier gemeint sei[4]), hat Urlichs zuerst erkannt, indem er auf die bei Herod. IV, 148 erwähnte, zu Herodots Lebzeiten erfolgte Zerstörung mehrerer triphylischer Städte hinwies (Verhandlungen d. Philologenversamml. zu Halle 1867 S. 70 ff.). Der Krieg läfst sich noch genauer fixieren, als Urlichs gethan hat, wenn man der Stelle bei Strabon p. 355 ihr Recht widerfahren läfst. Danach erfolgte die endgültige Unterwerfung der gesamten südelischen Ländereien (ὥςτε τὴν χώραν ἅπασαν τὴν μέχρι Μεσσήνης Ἠλεῖαν ῥηθῆναι καὶ διαμεῖναι μέχρι νῦν, Πισατῶν δὲ καὶ Τριφυλίων καὶ Καυκώνων μηδ' ὄνομα λειφθῆναι) mit Hilfe der Lakedaimonier μετὰ τὴν ἐσχάτην κατάλυσιν τῶν Μεσσηνίων. Diese ἐσχάτη κατάλυσις kann nach Strabons eigener Interpretation (p. 362) nur auf den dritten messenischen Krieg bezogen werden (vgl. Busolt, Griech. Gesch. S. 165), und der entsprechende elische Krieg mufs — schon in Ansehung des durch ihn herbeigeführten Resultats — der nämliche sein, den Herodot als in seine Zeit fallend erwähnt[1]). Erst nach dem Falle von Ithome (Olymp. 81 = 456 v. Chr.) fanden also die Kämpfe ihren Abschlufs, deren Beute die Eleier ›vielleicht schon aus politischen Rücksichten‹ (Curtius) zu Ehren des olympischen Zeus verwendeten, indem sie ihm ein neues kunstreiches Haus und ein Bild aus dem kostbarsten Material errichteten.

Der Beginn des Tempelbaues fällt demnach kaum früher als in die letzten Jahre der 81. Olympiade (454 bis 452 v. Chr.), für die Vollendung des Ganzen aber werden wir an Olymp. 83 festzuhalten haben[2]).

Sollte der zwischen Pelopion und Hippodameion, Zeusaltar, Oinomaossäule und Buleuterion gelegene

[1]) Dies ist schon von Löschcke, Dorpater Programm 1884 S. 13 geltend gemacht worden.

[2]) Noch unter dem Schutte liegen das Bathron des Praxiteles (vgl. Situationsplan), sicher nicht vor 484, am wahrscheinlichsten erst nach 461 v. Chr. errichtet (Arch. Ztg. 1876 S. 48, Curtius), und jenes der Heldengruppe des Onatas (Onatas blüht Olymp. 78; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 88 ff.).

[3]) Ἐποιήθη δὲ ὁ ναὸς καὶ τὸ ἄγαλμα τῷ Διὶ ἀπὸ λαφύρων, ἡνίκα Πίσαν οἱ Ἠλεῖοι καὶ ὅσον τῶν περιοίκων ἄλλο συναπέστη Πισαίοις πολέμῳ καθεῖλον. Vgl. V, 6, 4; VI, 22, 4. Über die Konstruktion s. Urlichs, Bemerkungen über den olympischen Tempel, Würzb. Winkelmannsprogramm 1877 S. 2 f.

[4]) Über die verschiedenen Phasen des langwierigen Zwistes (πόλεμος) zwischen Elis und seinen Periöken ist sich, wie ein Vergleich von VI, 22, 4 und V, 10, 2 ff. lehrt, Pausanias selbst nicht klar gewesen.

[1]) Nur der Zusatz συμμαχήσασι bezieht sich auf den zweiten messenischen Krieg. Strabon scheint sagen zu wollen: ehedem hatten die Eleier den Lakedaimoniern gegen die verbündeten Messenier und Arkader geholfen; nun die Lakedaimonier mit den Messeniern (endlich) ganz fertig waren, halfen die Lakedaimonier den Eleiern gegen die Pisaten, Triphylier und Kaukonen.

[2]) Abgesehen von den falschen Prämissen, der Tempel sei einschliefslich seiner Skulpturen bald nach Olymp. 80 vollendet gewesen und von Olymp. 80 ab erstrecke sich die Arbeit an dem Götterbild, können wir Löschcke a. a. O. S. 44 nur beistimmen, wenn er sagt: ›Und eine Spur wenigstens scheint sich davon noch erhalten zu haben, dafs die antike Überlieferung Olymp. 83 als den Zeitpunkt von Pheidias' und seiner Genossen Anwesenheit in Elis bezeichnete. Plinius tadelt bekanntlich XXXV, 8, 54 seine griechischen Gewährsmänner, weil sie erst unter Olymp. 90 berühmte Maler erwähnten *cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum, praeterea in confesso sit LXXX tertia fuisse fratrem eius Panaenum, qui clipeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes discipulus Phidiae et ei in faciendo Jove Olympio adjutor.*‹ Zuerst erwähnt wird das Heiligtum in der Litteratur von Herodot II, 7 (›um das Jahr 445‹: Urlichs).

Altisraum zuerst durch Libon mit einem Bauwerk besetzt worden sein? Das ist wenig wahrscheinlich; auch ist es kaum als Zufall zu erklären, dafs bereits die ältesten Anathemata und Siegerstatuen östlich von dem Zeustempelareal disponiert worden sind. Ist aber an Stelle des libonischen Baues ein älterer vorauszusetzen, so wird dies eben ein älterer, aber kleinerer Zeustempel gewesen sein. Der Hypothese, das Heraion sei lange der einzige Tempel der Altis gewesen und habe als gemeinsames Hieron des Zeus und der Hera gedient, widerspricht einerseits die Legende, nicht Pisäer, sondern Skilluntier aus Triphylien hätten den Bau errichtet, anderseits die beengte Lage desselben, die man zu einer Zeit, da es in der Altis aufser Bäumen und Gebüsch nur Altäre und höchstens noch die beiden Grabstätten des Pelops und der Hippodameia gab, doch wohl vermieden haben würde.

Das Material des dorischen Zeustempels ist der gleiche, in der Umgebung brechende Kalktuff (πῶρος) aus dem alle älteren Gründungen Olympias errichtet, sind. Ein dreistufiges Krepidoma, basiert auf einem aus sieben Schichten von Kalkblöcken und zuoberst einem Sockel bestehenden Tiefbau, erhebt das Gebäude über den Erdboden, der durch Aufschüttung zu einer niedrigen Terrasse erhöht ist. Den Zugang zu der Plattform des Krepidoma, dem Stylobat, vermittelte an der Ostfronte eine allerdings erst aus der späteren Zeit des Altertums stammende Rampe, die nach Norden und Süden vier schmale Stufen hat, nach Osten sich allmählich abdacht. Die Breite des Baues, der zunächst in Haus und äufsere Säulenhalle zerfällt, beträgt von Stylobatkante zu Stylobatkante 27,66 m (= 86 1/4 olymp. Fufs), die Länge 64,12 m (= 200 Fufs); die Höhe vom Terrain bis zur Geisonoberkante ist mit 16, 17 m, bis zum First mit 20, 25 m berechnet worden[1]).

Die äufsere Halle bilden 6 zu 13 Säulen. Das Haus, innerhalb der Halle auf eigenem niedrigen Sockel fufsend, ist wie gewöhnlich in Pronaos mit zwei Säulen in antis, entsprechenden Opisthodom und in den eigentlichen Naos zerlegt, und diesen wieder teilen zwei Reihen von je sieben Säulen in antis der Länge nach in zwei seitliche Korridore und in ein etwas tiefer liegendes Hauptschiff. Die Tiefe der äufseren Halle mifst an den Langseiten 5,91 m, an den Fronten 8,81 m (= 27 1/2 Fufs). Das Haus aber hat eine Breite von 16,03 m (= 50 Fufs) und eine Länge von 46,50 (46,48) m, wovon je 7,22 m (= 22 1/2 Fufs) auf Pronaos und Opisthodomos entfallen, dagegen 32,06 m (= 100 Fufs) auf den Naos (die Scheidemauern mitgemessen). Der Tempel des olympischen Zeus war also ein Hekatompedos.

Die Säulen nahmen von aufsen nach innen wie an Höhe so in ihren Durchmessern stetig ab; letzterer beträgt in der äufseren Halle 2,21 bis 2,25 m (= ca. 7 Fufs), in Pronaos und Opisthodom 1,88 m (= 5 7/8 Fufs), in dem Naos schliefslich 1,58 m (= 4 3/4 Fufs).

Den Fufsboden der äufseren Halle bildete ein Pflaster aus Kieseln, das mit einem Estrich überstrichen war. Bettungen in den Interkolumnien der Südseite weisen auf zahlreiche dort aufgestellte Anathemata.

Der Zugang zu dem Opisthodom lag frei, jener zu dem Pronaos dagegen war durch ein Gitterwerk mit Thüren gesperrt. Den Fufsboden zieren hier die Reste eines Mosaiks aus farbigen Alpheioskieseln, das schon durch die französische Expedition aufgedeckt und bekannt geworden ist: in mäanderumsäumten Feldern je eine von Palmetten eingefafste Tritonfigur. Dieses Mosaik geht aber nicht auf die Bauzeit des Tempels zurück; seine Einteilung richtet sich nicht nach dem gesamten Pronaosraum, sondern nimmt bereits auf vorhandene Weihgeschenke Rücksicht. Reste eines Belags aus bunten Marmortafeln über dem Mosaik stammen aus spätrömischer Zeit. Die Breite der Cellaöffnung beträgt 4,80 m; die beiden Flügelthüren schlugen wahrscheinlich nach aufsen auf.

Das Mittelschiff des Naos zerfällt der Tiefe nach in drei Abteilungen. In der westlichsten erhob sich das etwa 6,50 m breite und 9,50 m lange Tempelbildbathron aus schwarzem Kalkstein; von der Opisthodomwand stand es so weit abgerückt, dafs ein Durchgang von der Breite der Seitenschiffe blieb. Die mittlere Abteilung, nahezu ein Quadrat von etwa 6,50 m Seite, erstreckt sich von der Fronte des Bathron bis zu dem dritten Säulenpaare (von Osten her gezählt); ihr Boden ist etwas vertieft, war mit schwarzen Kalksteinplatten belegt und rings von einem erhöhten Rand aus weifsem Marmor eingefafst. »Der Fufsboden vor dem Bilde ist nicht aus Marmor, sondern aus schwarzem Stein hergestellt. Rings um den schwarzen Stein läuft eine Einfassung aus parischem Marmor, die das von dem Bilde niederträufelnde Öl zusammenhalten soll« (Paus. V, 11, 10). Aber nicht blofs das Öl hatte die Einfassung zusammenzuhalten, sondern wohl auch das Regenwasser, das gelegentlich hier einfiel. In dem quadratischen Raum ist nämlich mit hoher Wahrscheinlichkeit das Hypaethron des Tempels erkannt. Die Ostabteilung schliefslich hatte einen Fufsboden von dunklem Marmor.

[1]) Wenn Pausanias die Breite auf 95, die Länge auf 230 Fufs angibt, so scheint nicht blofs abgerundet, sondern auch das ganze Krepidoma mit eingerechnet zu sein, für die Länge aufserdem der Vorsprung der Rampe. Auch das Höhenmafs, das Pausanias verzeichnet, 68 Fufs, ist übertrieben; wahrscheinlich war hier die auf dem Firste stehende Nike mit eingeschlossen.

Impluvium und Bildstätte lagen von Schranken umschlossen. Die bei dem zweiten Säulenpaare angebrachte Ostschranke lief nicht nur durch das Mittelschiff, sondern auch durch die Seitenschiffe, wo darin angeordnete Thüren den Durchgang vermittelten. Die Schranke war aus stucküberzogenem Poros; ebenso die Süd- und Nordschranken in dem dritten, vierten und fünften Interkolumnium. In den nächsten Interkolumnien aber (je sechs und sieben) und gegen den Opisthodom hin bildeten Metallgitter das Hindernis. Auf der Innenseite der genannten Porosschranken müssen jene von Pausanias (V, 11, 5) aufgezählten Gemälde des Panainos angebracht gewesen sein (vgl. Mitteil. d. Athen. Inst. 1882 S. 274 A. S. Murray).

Die Seitenschiffe hatten wieder einen Fufsboden von einfachem Estrich. In ihnen führten zwischen der Pronaoswand und dem ersten Säulenpaare Wendeltreppen empor.

Für den Aufbau sind wir bei dem Zustande der Ruine fast ganz auf die Rekonstruktion angewiesen. Die äufseren Säulen hatten bei einer durchschnittlichen Axweite von 5,21 m (= 16 1/4 Fufs) eine Höhe von 10,43 m (= 32 1/2 Fufs). Sie verjüngten sich bedeutend und waren mit 20 Kanälen versehen. Drei Halseinschnitte markierten das Schaftende, vier Ringe den Anfang des in straffer Linie ausladenden breiten und hohen Echinos. Auch die Einzelformen des 4,20 m hohen Gebälks waren kräftig und wirksam gehalten. Sie entbehren des scharfen Zuschnitts und der fein bemessenen Proportionalität, wodurch die attischen Werke der Blütezeit ausgezeichnet sind, drängen sich aber auch nicht plump und störend hervor. Die Metopenplatten des Triglyphon waren ohne plastischen Schmuck. Nach der Zerstörung von Korinth stiftete Mummius 21 vergoldete Schilde; sie wurden in den zehn Metopen der Ostseite und den elf anstofsenden der Südseite befestigt Die Sima war nicht aus Poros wie der übrige Bau, sondern aus Marmor. Ihr Profil ist schwunglos. An den Langseiten trug sie Löwenköpfe als Wasserspeier, die durch die grofse Verschiedenheit ihrer Arbeit auffallen (vgl. Ausgr. Bd. I Taf. XIX). Diese Differenzen sind schwerlich auf verschiedene, bei dem ersten Bau beschäftigte Hände zurückzuführen, sondern auf mannigfache spätere Restaurationen. Auch die Dachziegel waren aus Marmor. Geisonlänge 90 olymp. Fufs; Tympanongröfse 80 Fufs zu 10 Fufs.

Als Akroterien des Ostgiebels nennt Pausanias jene öfter erwähnte vergoldete Nike und an den beiden Enden vergoldete Kessel oder Dreifüfse.

Die Komposition des östlichen Tympanon stellte die in Vorbereitung begriffene Wettfahrt des Pelops und Oinomaos dar, jene des Westgiebels den Kampf der Lapithen und Kentauren.

Von der Decke des Gebäudes ist nichts gefunden worden; sie mufs gleich dem Dachstuhl ganz aus Holz gewesen sein.

Die Cellawand, unten wie gewöhnlich aus hoch gestellten Platten formiert, hatte an den Fronten ein Triglyphon. Die Metopen, je sechs auf jeder Seite, waren mit Hochreliefs geschmückt, welche die Thaten des Herakles schilderten (Paus. V, 10, 9).

Die Seitenschiffe des Naos waren zweistöckig. Zu den Emporen gelangte man über die schon angeführten Wendeltreppen. Weitere Treppen führten von dort auf das Dach (Paus. V, 10, 10: ἑστήκασι δὲ καὶ ἐντὸς τοῦ ναοῦ κίονες, καὶ στοαί τε ἔνδον ὑπερῷοι καὶ πρόςοδος δι' αὐτῶν ἐπὶ τὸ ἄγαλμά ἐστι. πεποίηται δὲ καὶ ἄνοδος ἐπὶ τὸν ὄροφον σκολιά).

Das Tempelbild stand für gewöhnlich durch einen Vorhang verdeckt. Pausanias bemerkt, dafs er nicht an die Decke hinaufgezogen, sondern auf den Boden hinabgelassen zu werden pflegte. Das Prachtstück textiler Webe- und Färbekunst des Orients, das er sah, war eine Stiftung des syrischen Königs Antiochos IV. Epiphanes (V, 12, 4).

Alle sichtbaren Bauteile aus Muschelkalk waren mit einem feinen, polierten Stuck überzogen. An den meisten war er weifs gehalten, an anderen verschieden gefärbt oder auch mit farbigen Ornamenten geschmückt. Sicher erkannt wurde nur noch rotes Kolorit an der Unterseite des Geison, blaues an den Mutuli *(viae)*, und wieder rotes an den Tropfen. Die Marmorsima trug ein braunrotes Anthemien- und Mäanderornament auf blauem Grunde.

Weihgeschenke im Inneren und in dem Pronaos s. Paus. V, 12, 5 ff.

Heratempel (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. I. II. XXXIII. XXXIV S. 9. 26 ff.; Bd. V Taf. XXXIV S. 35 f. = Funde, Taf. XXXVIII, 2; darnach Abb. 1275).

Die Gründung des Heraion wurde von der Sage in die graue Vorzeit verwiesen. Skilluntier sollten es gebaut haben »etwa acht Jahre nachdem Oxylos die Herrschaft in Elis erlangt hatte« (Paus. V, 16, 1). Diese Sage haben die Ausgrabungen wenigstens insofern bestätigt, als der Tempel seiner Genesis nach in der That das früheste der zu Olympia aufgedeckten Bauwerke ist und Merkmale noch weit höheren Alters an sich trägt, als selbst die ältesten selinuntischen Tempel.

Der dorische Bau ist in seinen unteren Teilen noch wohl erhalten; eine gröfsere Anzahl von Säulen erreicht noch eine Höhe von 2,50 bis 3 m.

Das Krepidoma (über den Stereobat vgl. Ausgr. III S. 27) ist nur zweistufig. Die Halle bilden 6 zu 16 Säulen auf 18,75 m breitem und 50,01 m langem Stylobat. Man beachte die Gestrecktheit des Bauwerkes, ein Zeichen seines hohen Alters. Eigene Treppenaufgänge waren (wenigstens in späterer Zeit) nicht vor den Fronten, sondern vor den beiden

äufsersten Interkolumnien der Südseite angebracht, wohl deshalb, weil vor dieser Seite auch der Altar stand.

Die gefundenen Pteronsäulen zeigen in ihren Verhältnissen wie in ihrer Bildung auffallende Differenzen. Die unteren Durchmesser schwanken zwischen 1 und 1,29 m; eine Säule hat 16, die übrigen 20 Kanneluren; einige Schäfte waren stark verjüngt, andre wenig; die Formation der Kapitelle ist mannigfach verschieden. Für diese Erscheinung gibt es kaum eine andre Erklärung als die, sämtliche Säulen seien ursprünglich aus Holz gewesen und im Laufe der Zeit, je nachdem sie hinfällig geworden waren, durch Steinsäulen ersetzt worden. Eine Säule aus Holz (Eiche) war noch in Pausanias' Zeit erhalten; sie stand in dem Opisthodom (Paus. V, 16, 1). Das Gebälk und die Decke sind überhaupt nie in Stein ausgeführt worden. Daher der aufserordentlich weite Abstand der Säulen, im Mittel 3,27 m bei 5,20—5,22 m Höhe.

Pronaos und Opisthodom des auf eigener Stufe erhobenen Hauses standen durch je zwei Säulen in antis mit der Halle in Verbindung. Der Opisthodom hatte ein Gitterwerk. Die Anten waren durch Verkleidung an den Vorder- und Innenseiten der Mauerköpfe hergestellt, schwerlich in Steinplatten, sondern wohl in Holz. Verkleidung hatten auch die Gewände und die Schwelle (hier Metall) der 2,90 m breiten Naosöffnung. Die Thürflügel schlugen nach innen auf. Die Cellamauern bestanden nicht in ihrer ganzen Höhe aus Steinschichten. Über dem Erhaltenen — einer Plattenschicht nach aufsen, drei Quaderschichten nach innen — folgte anderes Material, ohne Zweifel Backstein.

Das Tempelinnere, 8,34 m breit und 27,84 m lang, zerfiel durch zwei Reihen von je acht Säulen (Durchmesser ca. 0,88 m) in drei Schiffe. Die Säulen sind zwar verschwunden, doch waren ihre Standspuren auf den Stylobaten noch erkennbar. Anten an den Schmalwänden fehlten; auch das ist abnorm, dafs die Säulen in der gleichen Queraxe mit den Pteronsäulen standen. Untersuchungen haben dargethan[1]), dafs die Naoseinteilung ursprünglich eine andre war und der Säuleneinbau erst spät erfolgte[2]). Nicht Korridore schlossen zu Anfang das Hauptschiff ein, sondern durch je vier Zungenmauern gebildete und gesonderte Seitenräume. Das alte Heraion hatte also eine analoge Disposition seines Inneren wie der bekannte Tempel des Apollon zu Phigalia.

Wie bei dem Zeustempel, so waren auch hier sämtliche Bauteile aus Poros mit feinem Stuck überputzt. Der Fufsboden bestand in Platten mit einem Estrich darüber. Das Dach war aus Thon. Breite, flachgekrümmte Regenziegel wechselten mit halbkreisförmigen Deckziegeln, welche an der Traufe mit Scheiben abschlossen, oben aber in die Wandungen der Firstdeckziegel eingriffen. Diese, von gleicher Gestalt mit den anderen Deckziegeln, nur bedeutend gröfser, safsen den First entlang und waren an beiden Fronten gleichfalls mit Scheiben abgeschlossen, aber Scheiben von etwa 2,12 m Durchmesser und reicher Dekoration. Abb. 1275 vergegenwärtigt ein solches Mittelakroterion, das aus vielen Fragmenten wieder zusammengesetzt werden konnte; nur der untere Abschlufs beruht auf blofser Vermutung. Scheibe und Deckziegel sind durch Versteifungsrippen mit einander verbunden. Die Dekoration ist eine plastische und malerische zugleich. Die Zentralfläche umkreisen zunächst drei Rundstäbe, weiterhin speichenförmig gestellte gleichfalls plastische Schilfblätter, während die Fläche dazwischen mit auswärts gerichteten Zickzackfeldern und einem Wellenornament bemalt ist; aufserhalb des Schilfblattkranzes kreisen abermals drei Ringe, worauf drei Kymatia (a) Blattkranz, b) Schuppenmuster, c) Blattkranz) und ein Zackenkranz die freie Endigung rhythmisch vorbereiten und herbeiführen. Die malerische Dekorationsweise entspricht jener der ältesten Vasen. Den Grund bildet fast durchgängig ein schwarzbrauner Firnis; mit ihm wechseln als Deckfarben aufgesetzt Violettrot und Weifs, während die Zeichnung eingeritzt ist. Das Wellenornament dagegen und die Blätter des Kymation innerhalb des Schuppenmusters stehen rot und schwarzbraun auf gelblichem Grund. (In der Abbildung ist Schwarzbraun durch den tiefsten, Rot durch den mittleren, Weifs bezw. Hellgelb durch den hellsten Ton bezeichnet.)

Zahlreiche Ausschnitte für Tafeln in den Säulen des Ost- und Südflügels der Halle, viele Basen und Bettungen namentlich in der Osthalle und dem Pronaos zeugen noch von dem hohen religiösen Ansehen des Ortes[1]). Von den beiden Basen in der Nordhalle des Naos trug die erste eine römische Frauengestalt (Ausgrabungen Bd. II Taf. XXX), die zweite, in dem Interkolumnium der zweiten und dritten Säule von Osten, den Hermes des Praxiteles, der vor derselben vorn über gestürzt, in Schutt und Ziegelbrocken gebettet am 8. Mai 1877 aufgefunden worden ist[2]). Das Bathron des Tempelbildes, etwas

[1]) Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 47 (Dörpfeld).

[2]) Purgold a. a. O. S. 10 ff. vermutet, nach dem Kriege von Olymp. 104.

[1]) Vor dem dritten östlichen Interkolumnium der Südhalle fand sich ein aus Backsteinen aufgemauertes, marmorgepflastertes Bassin an das Krepidoma angebaut; in dem Bassin erhob sich eine marmorne Springbrunnenschale von 2,18 m Durchmesser.

[2]) Der rechte Fufs des Hermes, Kopf und Oberkörper des Dionysos wurden erst später an anderen Stellen entdeckt.

über 4 m breit, über 1,50 m tief und aus Mergelkalk, nahm zwischen den beiden westlichsten Säulen die ganze Breite des Mittelschiffes ein. Bildwerke und Anathemata führt Pausanias V, 17 ff. auf. In dem Naos unterscheidet er zunächst eine Gruppe (ἔργα ἁπλᾶ) um das Sitzbild der Hera, dann eine Reihe von chryselephantinen Werken älteren Datums, drittens jüngere Anathemata, darunter in erster Linie einen »Hermes aus Marmor, der den kleinen Dionysos trägt, ein Werk des Praxiteles« (V, 17, 3: χρόνῳ δὲ ὕστερον καὶ ἄλλα ἀνέθεσαν ἐς τὸ Ἡραῖον, Ἑρμῆν λίθου, Διόνυσον δὲ φέρει νήπιον, τέχνη δέ ἐστι Πραξιτέλους) [1]). Nach einer gröfseren Lücke [2]) folgt die ausführliche Beschreibung des Kypseloskastens. Dieser stand nach Dion Chrysostomos Or. XI, 325 R. in dem Opisthodom. Noch andre Anathemata daselbst: Elfenbeinkline, angeblich ein Spielzeug der Hippodameia; der Diskos des Iphitos; der chryselephantine bildgeschmückte Kranztisch der Kolotes (vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 242 f.; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, 279). Gefäfse aus Edelmetall »in dem alten Heraion«: Polemonis fragm. ed. Preller p. 50; Athen. XI, 480 a.

Tempel der Göttermutter (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XXXVIII; Bd. IV Taf. XXXII S. 32 ff. = Funde, Taf. XXXVI).

In einer Landschaft, welche den Altar des Kronos sozusagen zum Akroterion (Pind. Ol. IX, 7) hatte, in welcher die gleiche Sage von der Geburt und heimlichen Erziehung des jungen Zeus ging wie in Kreta (vgl. oben S. 1057), kann der Kult der Rhea nicht befremden. Durch Funde in den Tiefschichten (vgl. Furtwängler, Bronzefunde S. 10) hat er sich sogar als seit ältester Zeit in der Altis eingebürgert erwiesen, als älter denn das aufgedeckte Bauwerk. Dafs die dorische Tempelruine zu Füfsen der Schatzhäuser in der That das Metroon darstellt, lehrt der Umstand, dafs ein weiterer Tempel der Altis nicht zum Vorschein gekommen ist, aufserdem Paus. V, 21, 2.

Das Heiligtum war sehr kleinen Mafsstabs, 10,62 m breit, 20,67 m lang [3]). Nichtsdestoweniger hatte es ein Pteron von sechs zu elf Säulen, Pronaos und Opisthodom mit je zwei Säulen in antis, und selbst der Naos scheint nicht ohne architektonische Gliederung (Halbsäulen oder Pfeiler) gewesen zu sein (vgl. Bötticher, Olympia S. 384 f.). Erhalten ist von dem Bauwerk an Ort und Stelle nur der Stereobat und ein kleines (westliches) Stück der Nordseite des dreistufigen Krepidoma nebst zwei Säulentrommeln. Viele Bestandteile sind jedoch aus der byzantinischen Ostmauer wiedergewonnen worden, bei deren Errichtung der Bau behufs Materialgewinnung vollständig abgebrochen worden ist.

Die Säulen (im Pteron betrug der untere Durchmesser 0,85 m, die Axenweite 2,01 m oder an den Ecken 1,82 m, die Höhe etwa 4,50—4,75 m) hatten 20 Kanäle und trugen ein Kapitell mit sehr niedrigem und charakteristisch gebildetem Echinos. Sein Profil ist fast geradlinig; Ringe fehlen; statt ihrer ist eine kurze Hohlkehle angebracht; der Schaft endigt mit einem wohl markierten Ablauf: lauter Kennzeichen der späteren Zeit, die sich bereits in allzu geometrisch zugeschnittenen Formen gefällt, zugleich des alten Zwangs und Einerlei überdrüssig nach Neuerungen strebt. Frühestens gegen die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. kann man sich solche Kapitelle entstanden denken. Auch Einzelheiten des Gebälks geben das verhältnismäfsig junge Alter des Tempels zu erkennen, wie die geringe Höhe der Regula und der Mutuli *(viae)* samt ihren Tropfen, die Einschiebung eines Kyma zwischen Geison und Triglyphon.

Die Decke bestand auch hier wieder aus Holz. Die Fronten des Hauses hatten ein Triglyphon, dessen Metopen mit eingefalzten dünnen Platten aus Thon oder Marmor verkleidet waren.

An verschiedenen Baugliedern hat sich die einstige Bemalung zum Teil sehr wohl erhalten. Das dorische Kymation, welches das Geison oben besäumte, war mit abwechselnd blauen und roten Blättern dekoriert; an der Unterseite des Geison hoben sich die Tropfenplatten blau aus rotem Grunde; blau waren auch die Triglyphen, rot dagegen wieder der Abacus zwischen Triglyphen und Architrav. An den Säulen scheint der Stucco durchaus weifs gewesen zu sein.

Pausanias sagt, das Gebäude habe zu seiner Zeit zwar den alten Namen noch getragen, ein Bild der Göttermutter sei aber nicht mehr darin, sondern die Statuen römischer Fürsten. In der That sind solche Statuen in und bei der Ruine gefunden worden, und hat das Bauwerk in römischer Zeit eine Art von Restauration erfahren, indem man es mit einer dicken Putzschicht auffrischte, und in seiner künstlerischen Wirkung vernichtete. Diese Umwandlung in ein »Pantheon für die römischen Herrscher« geschah entweder schon zu Augustus' Zeit (Arch. Ztg. 1878 S. 39) oder doch kurz darauf. Gefunden wurden in der Ruine eine weibliche Gewandfigur, die Statue des Claudius als Zeus von den athenischen Künstlern Philathenaios und Hegias, ein Titus in Imperatorentracht, und vor der Südseite der Oberteil eines Kolosses, in dem wohl gleichfalls ein Kaiser

[1]) Vgl. Curtius, Altäre von Olympia S. 12 ff. Über das vergoldete nackte Knäblein des Boethos πρὸ τῆς Ἀφροδίτης s. Purgold a. a. O. S. 7 ff.

[2]) In dieser Lücke war wohl auch der schon V, 2, 3 genannte Kypselidenzeus wieder angeführt, vgl. Suid. u. Phot. u. Κυψελιδῶν ἀνάθημα.

[3]) Es sei erinnert, dafs Paus. V, 20, 9 zwischen μεγέθει und μέγαν »οὐ« ausgefallen sein mufs.

unter dem Bilde des Zeus dargestellt war[1]). Vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XVIII. XIX S. 13; Bd. IV, 13 Anm.

Philippeion (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. III. XXXV S. 29; Funde, Taf. XXXVII S. 34 f.; danach Abb. 252 S. 260).

Seiner Bestimmung nach rechnet man das Philippeion zu den sog. Thesauren[2]). Es enthielt nämlich die Statuen Philipps von Makedonien, seines Vaters Amyntas und Sohnes Alexandros, ferner der Eurydike, der Gemahlin des Amyntas, und der Olympias, der Mutter Alexanders, Werke aus Gold und Elfenbein von der Hand des Leochares[3]). Pausanias berichtet, der Bau sei von Philipp selber nach der Schlacht bei Chaironeia aufgeführt worden. Das ist sehr wenig wahrscheinlich. Nach der Schlacht bei Chaironeia war dem Philipp nur noch kurze Lebenszeit beschieden, und schwerlich auch würde Olympias, Philipps verstofsene Gemahlin, in der Gruppe Aufnahme gefunden haben, wenn das Denkmal wirklich noch unter ihm errichtet worden wäre. Da nun eine so kostbare Stiftung auch kaum von den Eleiern bestritten worden sein wird, so darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, dafs es Alexander war, der Bau und Bildwerke entweder selbst oder durch die Eleier herstellen liefs. Nicht nach seinem Erbauer wäre demnach das Philippeion benannt gewesen, sondern nach dem Manne, dem es vorzugsweise als Ehrendenkmal bestimmt war. Weniger ein Schatzhaus zu errichten, scheint uns die Absicht des Erbauers gewesen zu sein, als ein Heroon, und nicht ohne Grund hat man nicht die gemeinsame Schatzhausterrasse, sondern den Boden der engeren Altis und insbesondere die Umgebung des Pelopion zum Bauplatz genommen. Sicherlich hat Philipp auch den Mittelpunkt der Statuengruppe gebildet. Zu seiner Rechten wird Amyntas, zu seiner Linken Alexander angeordnet gewesen sein, während die Frauen beiderseits das Ende behaupteten, Eurydike neben Amyntas, Olympias neben Alexander, weshalb sie auch ohne besondere Störung entfernt werden konnten (vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 69, Treu). Noch später entstand etwa in gleicher Linie mit dem Philippeion, aber östlich von dem Pelopion ein drittes Heroon, jenes der Caesaren in dem Metroon.

An Ort und Stelle fanden sich von dem Bauwerk nur mehr die Fundamente, zwei konzentrische Ringe aus Porosquadern, von denen der innere einschichtig, der äufsere dreischichtig ist. Eine gröfsere Anzahl von Baugliedern kam aber zerstreut oder anderweitig verbaut zum Vorschein. Danach stellt sich das Philippeion als ionischer Zentralperipteros von 18 Säulen dar, dessen Durchmesser (in der dritten Stufe von oben gemessen) 15,25 m betrug. Den sichtbaren Unterbau bildeten drei Stufen aus Marmor, die an ihrer Auftritts- wie an ihrer Stirnfläche innerhalb eines Saumes mit einem schwach erhabenen Spiegel versehen und unterschnitten sind. Das Material der Halle war Poros. Die Basis der Säulen hat ein im Sinne des attischen vereinfachtes ionisches Schema. Der Echinos und die Zwickelblumen unter dem einrinnigen Volutenglied des Kapitäls sind glatt gehalten. Der zweiteilige Architrav ist samt dem niedrigen, oben von einem schmalen Bande besäumten Fries aus einem Block gearbeitet. Das Geison gliedert sich in Zahnschnitt und Hängeplatte. Die Sima war wieder aus Marmor, mit Löwenmasken besetzt und palmettenförmigen Stirnziegeln bekrönt.

Das Dach bestand aus Thonziegeln und gipfelte in einem ehernen Knauf von Gestalt eines Mohnkopfes (Paus. V, 20, 9: ἐπὶ κορυφῇ δέ ἐστι τοῦ Φιλιππείου μήκων χαλκῆ σύνδεσμος ταῖς δοκοῖς). Ein zweigeteiltes Dach (Pultdach für das Pteroma, Zeltdach für das Haus) ist um so weniger anzunehmen, als bei der Kleinheit des Bauwerkes die Thüröffnung dem Inneren genügendes Licht zuführen konnte.

Die Decke des Umgangs war durch Steintafeln bewerkstelligt, die zu rhombenförmigen Kassetten ausgetieft sind. Je zwei Tafeln stiefsen in der Mitte freischwebend zusammen.

Die Innenwand des Hauses war durch zwölf korinthische Halbsäulen belebt. Das Schema ihrer Kapitelle weicht von dem gewöhnlichen korinthischen darin ab, dafs statt der Mittelranken zwei weitere Blattreihen, diese aber weniger kräftig profiliert, den Kelch umkleiden. Da die Halbsäulen unmittelbar aus den Wandquadern herausgearbeitet sind, so kann das Haus nicht ganz (Paus. V, 20, 10: πεποίηται δὲ ὀπτῆς πλίνθου, κίονες δὲ περὶ αὐτὸ ἑστήκασι), sondern nur zum Teil aus Backsteinen gefügt gewesen sein.

Die üblichen Zierformen der ionischen Version waren in Anbetracht des kleinen Mafsstabs des Bauwerkes fast sämtlich der Malerei überlassen; ebenso das ornamentale Detail der Kassetten. Um so mehr ist zu bedauern, dafs alles Kolorit verloren gegangen ist.

Die fein profilierte und skulpierte Marmorbasis, welche die Statuen des Leochares trug, hatte die Gestalt etwa eines Drittelkreises und war konzentrisch zu der Cellawand aufgestellt. Aus den Leeren für die Plinthen ergibt sich, dafs die Figuren stehend und nicht überlebensgrofs dargestellt waren (vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 69, Treu).

[1]) Diesen Kolofs hat man sich aufserhalb aufgestellt zu denken, da er bei seiner Höhe in dem Gebäude schwerlich Platz hatte.

[2]) So schon Bursian, Geogr. v. Griechenl. II, 295 Anm. 3. Vgl. Fr. Richter, De thesauris Olympiae effossis p. 27.

[3]) Die Statuen der Eurydike und Olympias befanden sich zu Pausanias' Zeit in dem Heraion.

Die sog. Schatzhäuser (vgl. Fr. Richter, De thesauris Olympiae effossis, Berlin 1885).

Θησαυροί genannte Gebäude dienten an heiligen Stätten zur Bergung von Weihgeschenken, die teils wegen ihrer formalen Beschaffenheit, teils wegen des Wertes oder der Vergänglichkeit ihres Materials nicht wohl im Freien untergebracht werden konnten. Von Anfang an enthielt jeder Thesauros nur von seinen Gründern herrührende Anathemata; die Priesterschaft scheint aber befugt gewesen zu sein, auch fremden Gegenständen Unterkunft darin zu geben.

Auf der Terrasse am Südfufse des Kronion sind im ganzen die Spuren von 13 Thesauren nachgewiesen worden. Dagegen nennt Pausanias nur zehn. Diese Differenz ist dahin zu erklären, dafs, als Pausanias die Eliaka schrieb (174 n. Chr.), drei Thesauren bereits zerstört waren, der westlichste durch den Exedrabau des Herodes Atticus, II und III des Situationsplanes durch die dem Exedrabau gleichzeitige, wenn nicht vorhergegangene Anlage einer Strafse zu dem Kronion.

Die in seiner Zeit noch vorhandenen zehn Thesauren führt Pausanias ihrer Reihenfolge nach an und zwar in der Richtung von Westen nach Osten. Letzteres wird nicht ausdrücklich gesagt, geht aber mit Bestimmtheit aus der Einleitung (VI, 19, 1: ἔστι δὲ λίθου πωρίνου κρηπὶς ἐν τῇ Ἄλτει πρὸς ἄρκτον τοῦ Ἡραίου) und dem Schlusse hervor (VI, 19, 15: τελευταῖος δὲ τῶν θησαυρῶν πρὸς αὐτῷ μέν ἐστιν ἤδη τῷ σταδίῳ) und ist überdies bestätigt durch die aufgefundenen Bauinschriften der Thesauren von Sikyon (I) [1] und Megara (XI) [2].

Alle olympischen Schatzhäuser hatten die Gestalt eines kleinen Oblongtempels mit Vorhalle. Polemon (fragm. 22; Athen. XI, 479 f.) bezeichnet sie daher schlechtweg als ναούς. Orientiert waren sie nicht gleich den Tempeln nach Osten, sondern nach Süden, gegen die Altis zu. Die Vorhalle öffnete sich mit zwei Säulen in antis, ausgenommen das Schatzhaus der Geloer (XII), welches durch einen Prostylos ausgezeichnet war. Der Baustil scheint durchweg der dorische gewesen zu sein.

Nur von den Thesauren der Sikyonier (I), Megarer (XI) und Geloer (XII) ist im Laufe der Ausgrabungen eine genügende Anzahl von Baugliedern entdeckt worden, uns ein ungefähres Bild des Aufbaues zu geben. Von den übrigen sind wesentlich nur die Fundamente erhalten.

Das Schatzhaus der Sikyonier (I) betrachtet Pausanias als eine Stiftung des Tyrannen Myron, gemacht nach einem Olymp. 33 errungenen Wagensieg. Er irrt; das aufgedeckte Bauwerk gehört nicht nur seinen Bauformen, sondern auch dem paläographischen Charakter seiner Inschriften (Bauinschrift und Versatzmarken) nach nicht entfernt in die Zeit des Myron, sondern kaum noch in die erste Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Veranlafst ist der Irrtum, wie es scheint, durch zwei θάλαμοι, die Pausanias in dem Schatzhause sah. Sie waren aus Erz, der eine im dorischen, der andre im ionischen Stil gearbeitet; Inschriften auf dem kleineren bezogen sich auf das Gewicht des Erzes, 500 Talente, und die Stifter, Myron und das Volk der Sikyonier [1]). Aus dieser Widmungsinschrift hat Pausanias auf die Entstehungszeit auch des Gebäudes geschlossen, ohne zu bedenken, dafs das Anathem des Myron, das wahrscheinlich nur in dem einen Thalamos und zwar dem dorischen bestand, erst nachträglich in den später entstandenen Thesauros versetzt sein konnte.

Was waren aber die genannten θάλαμοι? Nicht wirkliche Gemächer — die inneren Wände des Thesauros zeigten in der That nur eine feine Putzlage, nicht die geringste Spur einer Erzbekleidung —, sondern gröfsere Erzgeräte in Gestalt von Gemächern oder Gebäuden, möglicherweise bestimmt zur Aufnahme von Kostbarkeiten (Arch. Ztg. 1881 S. 67) oder symbolische Dedikationen von Haus und Hof an die Gottheit [2]).

Aufser den beiden Thalamoi befanden sich in dem Thesauros: drei Disken, bei dem Pentathlon benutzt; ein Schild von Erz mit Malereien auf der Innenseite, Helm und Beinschienen, geweiht von den Myonern; das Schwert des Pelops mit goldenem Griff; ein Füllhorn aus Elfenbein, gestiftet von Miltiades, dem Sohne des Kimon; eine Statue des Apollon aus Buchsbaumholz mit vergoldetem Gesicht, geweiht von den epizephyrischen Lokrern und verfertigt von dem Krotoniaten Patrokles.

Die Breite des Gebäudes beträgt 7,30 m, die Länge 12,46 m. Über den Stufen ging die Aufsenwand nicht in einer Flucht auf, sondern in mehreren etwas übereinander zurücktretenden Absätzen. Triglyphon und Geison sind leicht und geschmackvoll formiert; namentlich ist die sehr geringe Höhe der Regula und der Mutuli zu betonen, das Vorhandensein eines Astragals über dem Triglyphon, und die Geschmeidigkeit des dorischen Kyma am oberen Geisonrande. Triglyphen und Mutuli waren kobaltblau gefärbt.

[1]) Vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 169 f.

[2]) Vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 211; Ausgr. IV, 38.

[1]) Paus. VI, 19, 4: ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐπιγράμματα ἐπὶ τῷ ἐλάσσονί ἐστι τῶν θαλάμων, ἐς μὲν τοῦ χαλκοῦ τὸν σταθμόν, ὅτι πεντακόσια εἴη τάλαντα, ἐς δὲ τοὺς ἀναθέντας, Μύρωνα εἶναι καὶ τὸν Σικυωνίων δῆμον.

[2]) »Nicht wirkliche festgegründete Bauteile, sondern ... aus Erz gegossene schrankartige Kapellen, hieratische Prunkmeubles, die sich mit Hilfe verwandter Steindenkmäler aus Athen und Epidauros graphisch annähernd veranschaulichen lassen,« Adler in Ausgr. Bd. V, 31.

Das Dach bestand aus Marmorziegeln. Die Innenwände waren oben von einem breiten, mäanderverzierten Saum und einem Kyma eingefafst. Von dem Blattwerk des letzteren hat sich wie von dem Mäander nur mehr die Zeichnung, nicht auch das Kolorit auf dem Stucco erhalten. Der Fufsboden des Innern war sehr solide aus mehreren Schichten von Blöcken konstruiert.

Nur die Fundamente des Thesauros sind aus Blöcken von Muschelkonglomerat hergestellt, alle sichtbaren Bauteile dagegen aus einem feinkörnigen Sandstein, der nicht in der Umgebung von Olympia, wohl aber von Sikyon brechen soll. Man hat aus diesem Umstande und aus dem speziell sikyonischen Alphabet der Versatzmarken den Schlufs gezogen, dafs die einzelnen Bauteile nicht nur von sikyonischen Werkleuten ausgeführt, sondern auch in der Hauptsache fertig aus der Heimat der Dedikanten nach Olympia verbracht worden seien (vgl. Mittl. d. Ath. Inst. VIII, 67 f., Dörpfeld).

Auf der östlichen Ante befand sich die Bauinschrift Σεκυωνί[ων].

Vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXIII S. 35 ff.; V, 30 f.

Schatzhaus II und III unbekannt. — IV Schatzhaus der Karthager, so genannt nach den Besiegten bei Himera (480 v. Chr.), aber gestiftet von Gelon und den Syrakusanern. Architekten: Pothaios, Antiphilos und Megakles. Anathemata: eine grofse Zeusstatue und drei linnene Brustharnische. — V Epidamnos. Architekten: Pyrrhos und seine Söhne Lakrates und Hermon. Darin Gruppe aus Zedernholz und Gold, verfertigt von den Lakedaimoniern Theokles und Hegylos (vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 45 f.): Atlas mit der Kugel, Herakles, der Hesperidenbaum von der Schlange umwunden; fünf zugehörige Hesperiden in dem Heraion. — VI Byzantion. Darin Triton aus Cypressenholz mit silbernem Trinkgefäfs, silberne Sirene, Gefäfse aus Gold und Silber (Polem. fragm. 22; Athen. XI, 479 f.). — VII Sybaris. Die Gründung fällt vor 510 v. Chr., in welchem Jahre die Stadt zerstört worden ist. — VIII Kyrene. Das kleinste aller Schatzhäuser. Darin Statuen römischer Kaiser. — IX Selinus. Darin Statue des Dionysos mit Gesicht, Fufsspitzen und Händen aus Elfenbein. Der Bau, der vor 409 v. Chr. entstanden sein mufs, stand eingezwängt zwischen jenen von Kyrene und dem folgenden der Metapontiner. — X Metapontion. Darin Endymion bekleidet, die nackten Teile aus Elfenbein (Paus. VI, 19, 11); eine grofse Anzahl von Gefäfsen aus Edelmetall (Polem. fragm. l. c.). Die Sima aus bemalter (Schwarzbraun und dunkelrot auf hellgelbem Grunde) Terrakotta zeigte über einer hohen Hohlkehle einen rosettenbesetzten Obersaum (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XXXIV, 3).

XI Schatzhaus von Megara. Seinen Formen und Proportionen nach (kräftig ausladender Echinos mit vier scharfen Ringen und drei tiefen Halseinschnitten; hohe Regula und Mutuli) gehört der Bau noch in das 6. Jahrh. v. Chr. Triglyphon und Mutuli fehlten an den Langseiten. Die Tropfen (der Regula wie der Mutuli) waren aus besserem Stein (Mergelkalk) gearbeitet und eingezapft. Die Triglyphen waren blauschwarz gefärbt, ebenso die Mutuli, rot dagegen das Band, welches Geison und Triglyphon verbindet, und die Junktur zwischen Mutuli und Hängeplatte; nicht mehr unterscheidbar das Kolorit der Blattreihe des Kymation unter dem Giebelgeison; Grund des Tympanon blau. Die Horizontalgeisa waren ohne Kyma. Sima und Stirnziegeln bestanden gleich dem Dache aus Thon. Das Ornament der starr profilierten, an den Enden mit Löwenköpfen (Ausgr. Bd. V Taf. XXX, 3) besetzten Giebelsima bildete ein Kranz von abwechselnd auf- und abwärts gerichteten Palmetten mit Kelchblumen in schwarzbrauner und dunkelroter Farbe auf hellgelbem Grunde (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXIX A).

In dem Giebelfelde, selbstverständlich dem der Altis zugewendeten, war nach Pausanias der Kampf der Götter und Giganten dargestellt. Die meisten Bestandteile der Komposition sind wiedergefunden worden. Ihrem Stile nach gehört dieselbe in die gleiche Zeit wie der Bau. Gearbeitet sind die Figuren aus Mergelkalk.

Über dem First war wie an dem Zeustempel ein Schild angebracht. Eine Inschrift darauf meldete, die Megarer hätten den Thesauros ἀπὸ Κορινθίων gestiftet. Pausanias setzt diesen Sieg vermutungsweise (ἡγοῦμαι) in die Zeit des lebenslänglichen Archontats des Phorbas zu Athen; der Bau selbst sei später entstanden, nur die im Inneren aufgestellten Figuren aus Zedernholz mit Gold stammten aus alter Zeit, da sie von dem Lakedaimonier Dontas, einem Schüler des Dipoinos und Skyllis, gearbeitet seien. Pausanias irrt. Dipoinos und Skyllis sind ihm uralte Künstler, Schüler, ja Söhne des Daidalos; im Hinblick auf das Werk ihres Schülers sucht er die äufsere Veranlassung der Stiftung in einem möglichst frühen Kriege der Megarer und Korinthier. Nach Plinius aber blühte die Schule der kretischen Meister erst in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. v. Chr. (vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 43; Robert, Arch. Märchen S. 18 ff.), also in derselben Periode, in welche auch Bauwerk und Skulpturen gehören.

Die Komposition des Dontas (Robert: Medon) stellte den Kampf des Herakles und Acheloos dar. Sie bestand ursprünglich aus den Figuren des Oineus — denn so ist offenbar der bärtige König zu nennen, den Pausanias für Zeus ausgibt — und der Dejaneira, des Herakles und Acheloos, und der Kampfgenossen oder Beschützer beider, des Ares und der Athena; die Figur der letzteren befand sich zu Pausanias' Zeit neben den Hesperiden des Theokles in dem Heraion.

Die verschiedenen Bauteile des Hauses sind in der byzantinischen Westmauer gefunden worden. Die Bauinschrift Μεγ[αρ]έων stand auf dem Architrav (vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 211). Vgl. Ausgrab. Bd. IV Taf. XXXIV S. 37 ff.

XII Schatzhaus der Geloer (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XXXIII. XXXIV S. 31 ff.; Funde Taf. XXXVIII, 1 (danach Abb. 1274); Dörpfeld, Gräber, Borrmann, Siebold, Über die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke; 41. Berl. Winckelmannsprogr. 1881 Taf I).

Haus und Bildwerke in demselben waren durch Aufschrift als Weihgeschenk der Geloer bezeichnet. Bildwerke standen aber, als Pausanias schrieb, keine mehr darin. Über Zeit und Veranlassung der Stiftung läfst sich Pausanias nicht aus; topographische wie kunsthistorische Gesichtspunkte legen indessen klar, dafs unter allen Thesauren, die auf der Krepis am Fufse des Kronion errichtet wurden, dieser der älteste ist.

Der Bau bestand ursprünglich blofs aus dem 13,17 m langen und 10,85 m breiten Hause. Dieses war nicht nach Süden orientiert, sondern gleich den Tempeln von Westen nach Osten, so dafs sein Hauptgiebel dem Stadion zugewendet war. Erst später ist der südlichen Langseite ein dorischer Prostylos von sechs Säulen in der Fronte und je zweien und einer halben in der Tiefe angebaut und der Eingang übereinstimmend mit den inzwischen entstandenen Thesauren nach Süden verlegt worden. Auch der Stufenbau, welcher Haus und Vorhalle umfafst, ist erst damals aufgeführt worden. Dafs dies etwa zu Anfang des 5. Jahrh. v. Chr. geschah, geht einerseits aus dem Umstande hervor, dafs die nächstgelegenen Thesauren, darunter jener von Megara, mit ihren Fronten nur in die Flucht des ursprünglichen Geloerhauses vorspringen, anderseits aus dem architektonischen Charakter der Vorhalle. Die Säulen verjüngten sich beträchtlich; ihren Hals markierten sehr wirkungsvoll vier Einschnitte, eben so viele spitzwinklige Ringe den Anfang des breit aber straff sich entwickelnden Echinos; der Architrav war im Verhältnis zu dem Triglyphon ungewöhnlich hoch; Regula und Mutuli entbehrten der Tropfen. Dafs die Vorhalle ein Giebeldach hatte, ist nicht erwiesen. Jedenfalls wurde sie von dem Gesims und Dach des ursprünglichen Baues überragt.

Die Geisa und Triglyphen der Vorhalle sind in der byzantinischen Ostmauer entdeckt worden, die Architrave und Säulenfragmente dagegen zusammen mit den Resten des megarischen Schatzhauses in der Westmauer. Hier waren auch zahlreiche Steingeisa und Terrakottasimen des Hauses selbst verbaut, zugleich »kastenförmige« Stücke aus Terrakotta, die sich als ehedem mit Nägeln befestigte Verkleidungen dieser Steingeisa erwiesen.

Dafs zur Verkleidung von Architekturteilen im griechischen Altertum auch Terrakotta benutzt zu werden pflegte, war schon früher bekannt. Genaueres über diese Technik haben wir aber erst aus diesen Resten des Schatzhauses von Gela und den daran sich knüpfenden verdienstlichen Untersuchungen der Architekten Dörpfeld und Genossen erfahren. Die Technik scheint besonders in Sicilien und Unteritalien in Pflege gewesen zu sein, wo eben besseres Baumaterial fehlte. Ausgebildet hat sich dieselbe gewifs an Holzbauten. An Steinbauten hat man sie sodann für die dem Wetter am meisten ausgesetzten Teile neben dem Stucco für die übrigen beibehalten, schwerlich konventionell, sondern in der sicheren Erkenntnis der gröfseren Wetterbeständigkeit einer solchen Dekoration im Vergleich selbst mit der solidesten Stuckarbeit.

Dekoriert waren die Inkrustationsstücke (vgl. zu dem Folgenden Abb. 1274) aufser an ihrer Vorder-, auch an ihrer sichtbaren Unterfläche, hier mit einem Mäander, dort mit einem doppelten Bandgeflecht, beide von Rundstäben eingefafst.

Die Sima war nicht blofs die Traufseiten und die Giebelgesimse entlang geführt, sondern der dekorativen Responsion halber auch über die Horizontalgesimse der Fronten hin. In den Giebelecken, wo die beiden Geisa spitzwinklig zusammenstofsen, ist zwischen dieser horizontalen Frontsima und der Inkrustation der Giebelgeisa dadurch vermittelt, dafs die Formen der ersteren an den Geisa sich brechend spitzwinklig verlaufen, ein Verfahren, das den ebenso feinen als naiven Sinn der sog. archaischen Kunstperiode schlagend kennzeichnet. Zusammengesetzt ist die Sima aus einem geradlinigen Unterstreifen, einer straffen, durch Rundstab von dem letzteren getrennten Hohlkehle, und drittens einem abermals durch Rundstab besäumten Oberstreifen. Der Oberstreifen trägt ein Mäanderornament, die Hohlkehle streng stilisiertes auf- und niedersteigendes Blattwerk, der Untersaum schliefslich, ausgenommen die Traufseiten, wo abwärts gerichtete Palmetten aufgemalt sind, ein Rautenschema.

Die Wasserausgüsse der Traufseiten haben die Gestalt einer vorspringenden Röhre, um deren Mündung eine tellerförmige, durch Malerei als Rosette charakterisierte Scheibe gelegt ist.

Das Dach, gleichfalls aus Thon, erinnert in seinen Deckziegeln an jenes des Heraion. Auf jedem der grofsen Firstdeckziegel, deren Falzstellen durch Rundstäbe bezeichnet sind, safs eine bemalte Palmette. Die Regenziegel waren nicht gebogen sondern bereits nach jüngerer Weise flach.

Die Farbengebung der Inkrustationen, Simen, Ausgufsrosetten, Stirnziegel ist die an archaischen Terrakotten übliche: Schwarzbraun und Dunkelrot auf hellgelbem Grunde.

Die Ähnlichkeit eines in Gela noch vorhandenen Kapitells, das sonst nicht in Olympia vorkommende Material sowie die Form der Terrakotten haben die Vermutung nahe gelegt, der Thesauros der Geloer sei nicht nur von sicilianischen Architekten errichtet, sondern die Terrakotten auch fertig von Gela nach Olympia gebracht worden.

Exedra des Herodes Attikos (vgl. Ausgr. Bd. II S. 17; Bd. III Taf. XXXVII S. 32; Bd. V, 46; Funde S. 26 f.).

Ein noch in der römischen Kaiserzeit beklagter Mifsstand von Olympia war die Trockenheit seines Bodens im Sommer und der Mangel an Trinkwasser. Erst die Anlage einer Wasserleitung durch Herodes Attikos hat hier Abhilfe gebracht (Philostr. Vit. Soph. II, 1, 5; Luc. de morte Peregr. 19. 20). Vordem deckte man den Bedarf an Wasser für Opfer, Menschen und Vieh durch künstliche Brunnen und Wasserleitungen aus dem Kladeosthale und einem Stollen (nördlich hinter der Exedra) im Kronion. Brunnen sind nachgewiesen in dem Hauskomplex der Proedria (Südostbau), bei den Wirtschaftsräumen des Prytaneion (im Westen des Baues), im Hofe des älteren Theekoleon, an dem Platze nördlich von dem sog. Heroon, an der äufseren heiligen Strafse zwischen Ergasterion (byzantinische Kirche) und Leonidaion (Südwestbau), im Hofe des Leonidaion, hinter der Basis des Weihgeschenks der Apolloniaten (unweit der inneren heiligen Strafse), in dem südlichen und östlichen Teile des an die Buleuterionvorhalle anstofsenden Hofes, im ganzen neun. Sie sind teils mit Poros, teils mit Thonplatten eingefafst; die ersteren haben runde und viereckige Form, die letzteren, welche von der Vollkommenheit der antiken Keramik Zeugnis ablegen, nur runde. Die beiden Leitungen aus den Seitenthälern des Kladeos betreten das Gebiet von Olympia westlich und östlich von dem Prytaneion. Während die erstere direkt ihren verschiedenen Bestimmungspunkten zuflofs, war für die andre, welche über den leisen, die Altis durchschneidenden Rücken hinweg den Osten versorgen sollte, in der Ecke zwischen Prytaneion und Heraion ein Hochreservoir errichtet. Die Zuleitung geschah teils in eigenen Rinnen oder Röhren, teils unter Benutzung der grofsen Entwässerungsleitungen im Norden und Osten der Altis (1. Fufs der Thesaurenterrasse — Echohalle — Proedria, 2. Pelopion — Ostfronte des Zeustempels), wobei an entsprechenden Stellen Schöpfbassins oder offene Töpfe eingeschaltet waren. Durch den Wasserstollen im Kronion endlich, der sich zunächst in ein Reservoir ergofs, war auch der höchstgelegene Teil der Altis, die Schatzhäuserterrasse, versorgt. Indessen alle diese Mafsnahmen scheinen den Wasserbedarf doch nur kärglich gedeckt zu haben. Die Anlage von Badeanstalten, für einen Platz wie Olympia ein schreiendes Bedürfnis, von gröfseren Becken, Springbrunnen u. dergl. gestattete erst die Stiftung des Herodes (vgl. hierzu Gräber in Ausgr. V, 26 ff.).

Herodes' Leitung bezog ihr Wasser aus Quellen in den nördlichen Seitenthälern des Alpheios unweit Miraka. Von dort ging sie den Fufs der Höhen entlang und mündete auf der Kronionterrasse westlich von den Thesauren. Erhalten sind von ihr noch ein Pfeiler in dem Thale westlich von Miraka, ihr Kanal hart am Fufse des Kronion hinter den Thesauren und die sog. Exedra, der »monumentale Abschlufs« des Werkes.

Dieses architektonische Denkmal erhob sich in zwei Etagen. Sein höher gelegener Teil bestand in einem gegen die Altis geöffneten Halbkreisbau — daher die moderne Bezeichnung Exedra —, der (um ca. 1,70 m) tiefer gelegene in einem Wasserbassin, das durch flügelartige Vorsprünge der Exedra umfafst den Stufenbau des Kronion auf eine Länge von 29,90 m unterbricht.

Das Bassin, 3,43 m breit, 21,90 m lang und ca. 1 m tief, empfing sein Wasser aus marmornen Löwenköpfen. An seinen beiden Schmalenden erhoben sich innerhalb der von den Exedraflügeln gebildeten Winkel je ein offenes korinthisches Rundtempelchen (Monopteros) aus Marmor. Acht unkannellierte Säulchen trugen das durch Zahnschnitt und Wasserspeier in Form von Löwenköpfen verhältnismäfsig reich belebte Gebälk und ein Zeltdach mit blattförmig gemusterten Marmorziegeln. Unter den Tempelchen waren Statuen aufgestellt. Die vordere Brüstung des Bassins zierte ein marmorner Stier, das Symbol des fliefsenden Wassers und seiner Triebkraft. Das Tier war nach Osten gerichtet und trug an seiner rechten Flanke die Weihinschrift: Ῥήγιλλα ἱέρεια Δήμητρος τὸ ὕδωρ καὶ τὰ περὶ τὸ ὕδωρ τῷ Διί. Vgl. Ausgrab. Bd. III Taf. XXI A S. 14; Arch. Ztg. 1878 S. 94 (Dittenberger). Gefunden in dem Bassin. Höhe 0,60 m, Länge 1,50 m. Nicht in seinem eigenen Namen hat also Herodes das Wasserwerk errichtet und dem Zeus geweiht, sondern in dem seiner Gattin Regilla, die von den Eleiern durch das Ehrenamt einer Priesterin der Demeter Chamyne und das Recht des Zutritts zu den olympischen Spielen (Paus. VI, 20, 9) ausgezeichnet worden war.

Der Umfassungsbau des Bassins, die eigentliche Exedra mit ihren Flügeln, war aus Backsteinen und mit Marmor verkleidet. Die Mauer des Halbrunds, dessen Radius 8,31 m beträgt, ist stärker (1,80 m) als jene der Flügel und war überdies gegen den Berg zu durch sechs Strebepfeiler verstärkt. Überdeckt war dasselbe demnach wohl durch eine Halbkuppel. Den Strebepfeilern entsprachen im Innern korinthische Marmorpilaster. So gliederte sich die Wand der Vertikalen nach in sieben Abteilungen, in denen auf besondern, zur Hälfte eingemauerten Basen

überlebensgroſse Marmorstatuen, je drei in jeder Abteilung, im ganzen also 21, aufgestellt waren: Bilder der Familien des Antoninus Pius, des Marc Aurel und des Herodes selbst. Die kaiserlichen Bilder hatte Herodes errichtet, jene des Herodes und seiner Angehörigen der elische Staat (vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 101 ff., 1878 S. 94 ff.).

Über einige der auf dem Betonpflaster der Exedra gefundenen Statuen weiter unten.

Was die Zeit der Erbauung der Wasserleitung und ihres Monumentes anlangt, so läſst sich dieselbe nicht auf das Jahr bestimmen. So viel nur geht aus den Bathreninschriften der berührten Statuen hervor, daſs diese noch unter Antoninus Pius (gestorben März 161 n. Chr.) aufgestellt worden sind, das Ganze also schon vor 161 n. Chr. fertig gewesen ist. Regilla starb 160 n. Chr.

Das Anathema der Regilla ist bei Pausanias nicht erwähnt, trotzdem es, als derselbe seine Eliaka schrieb (174 n. Chr ; vgl. V, 1, 2), gewiſs schon stand und jedem Besucher der Altis sich aufdrängen muſste. Man hat dieses Schweigen des Periegeten für die Hypothese ins Feld geführt, er habe sein Werk nicht nach eigener Anschauung, sondern in der Hauptsache an der Hand älterer Berichterstatter verfaſst. Beweiskraft würde indessen der Umstand erst dann haben, wenn Pausanias wirklich bestrebt gewesen wäre, seinen Lesern ein erschöpfendes Bild von der Topographie und den Denkmälern Olympias zu geben. Das ist aber nicht der Fall Der Autor sagt es selbst, und der ganze Plan seiner Olympiaperiegese ist bloſs auf bestimmte Kategorien von Denkmälern zugeschnitten.

Stadion (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXVIII S. 50 mit V S. 31; Bd. V Taf. XXXV. XXXVI S. 24. 36 ff.; Funde S. 21. 22).

Das olympische Stadion erwies sich als ein Oblongum von ca. 214 m Länge und 32 m Breite, das auf allen vier Seiten von Böschungen für die Zuschauer eingefaſst war. Die nördliche Langseite ist durch Terrainabstich von der Südostlehne des Kronion gewonnen, die drei übrigen sind aufgeschüttete Erddämme[1]). Die Höhe der Dämme beträgt an 6 m. Diese ist indessen erst durch nachträgliche Aufschüttung in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. erreicht worden. Man hat berechnet, daſs 40—45000 Menschen auf den nach innen sanft geböschten Wällen sitzend Platz finden konnten. Sitzstufen sind übrigens nie vorhanden gewesen. Nur für die Hellanodiken und die Priesterin des Demeter Chamyne waren ständige Sitzbühnen errichtet; die der ersteren (καθέδρα) lag nach Pausanias (VI, 20, 10) zu schlieſsen an der Südseite, die marmorne der Demeterpriesterin (βωμὸς λίθου λευκοῦ) an der nördlichen gegenüber. Der Ostwall schloſs die Bahn nicht halbrund, nicht mit der sonst üblichen Sphendone ab, sondern rechtwinklig.

Am Fuſse des Zuschauerraumes lief als feste Grenze zwischen diesem und dem Planum eine Steinschwelle hin. Etwa 1 m von dieser Grenzlinie entfernt umzog die ganze Bahn eine Rinne mit zahlreichen Schöpfbecken. Sie hatte den Zweck, für die Dauer der Spiele frisches Wasser zu-, im übrigen aber das Tagewasser abzuleiten. Selbst bei heftigen und andauernden Regengüssen war indessen die Gefahr einer Überflutung der Altis von dem Becken des Stadion her ausgeschlossen; seine Sohle lag an 3 m tiefer als das nächste Altisterrain.

Als besondere Gunst des Schicksals ist anzusehen, daſs die Marken (Schranken) für den Wettlauf wohl erhalten aufgefunden wurden. Ziel (τέρμα) und Ablauf (ἄφεσις) unterschieden sich nicht, sondern waren völlig gleich beschaffen: Unfern dem West- wie dem Ostende des Planum lag je eine 0,48 m breite Steinschwelle, aus einer Reihe von Einzelblöcken zusammengesetzt, quer durch die Bahn. Beide Schwellen zeigen in Abständen von durchschnittlich 1,28 m quadratische Löcher, die nur zur Aufnahme von hölzernen Pfosten bestimmt gewesen sein können. So zerlegte sich die ganze Schwelle in 20 Abschnitte oder Stände für die einzelnen Läufer. Ferner befinden sich in den Schwellen je zwei dreieckige, von Pfostenloch zu Pfostenloch sich erstreckende Einschnitte, deren Profile gegen die Bahn hin flacher (geneigter), an der entgegengesetzten Seite vertikaler gehalten sind.

Diese Rillen hatten ohne Zweifel den Zweck, den Wettkämpfern festen Halt für den Anlauf zu gewähren.

Was aber überraschte, war der Umstand, daſs dieselben Rillen und dieselben Pfostenlöcher auf beiden Marken wiederkehren. »Wir hatten nur im Westen eine derartige Vorrichtung, im Osten dagegen eine einfache Zielsäule erwartet.« Man hat folgende Erklärung gegeben: »Für die verschiedenen Arten des Wettlaufs waren doppelte Schranken, wie wir sie gefunden haben, erforderlich; denn da die Schiedsrichter nach Pausanias einen bestimmten Platz, wahrscheinlich am östlichen Ende, hatten, so begann der einfache Lauf jedenfalls im Westen und endigte im Osten bei den Hellanodiken. Beim Doppellauf dagegen muſsten die Läufer im Osten ihren Lauf beginnen, um ihn daselbst bei den Schiedsrichtern zu beendigen. Für das Umkehren im Westen muſste dort eine mittlere Zielsäule vorhanden sein; und in der That ist auch das in der Mitte der westlichen Schranken befindliche Loch für den Holzpfosten gröſser als alle anderen. Man wird daher beim

[1]) Pausanias, um die Anlage zu charakterisieren, kurzweg: τὸ μὲν δὴ στάδιον γῆς χῶμά ἐστιν (vgl. II, 27, 5; IX, 23, 1).

Doppellaufe die auf der westlichen Schwelle stehenden kleinen Pfosten herausgenommen und nur die gröfste mittlere Säule als Meta stehen gelassen haben« (Ausgr. V, 37, Dörpfeld. Vgl. Bötticher a. a. O. S. 232).

Dafs die Gleichheit der Schranken in der Übung des Diaulos und Dolichos begründet sei, ist unzweifelhaft, die vorstehende Art der Begründung aber unzutreffend. Der Voraussetzung entgegengesetzten Ablaufs bei dem einfachen Dromos (West) und dem mehrfachen des Diaulos und Dolichos (Ost) steht das Zeugnis des Pausanias (VI, 20, 9: πρὸς δὲ τοῦ σταδίου τῷ πέρατι, ᾗ τοῖς σταδιοδρόμοις ἄφεσις πεποίηται κ. τ. λ.) entgegen, und dafs die Hellanodiken ihren ständigen Platz im Osten gehabt hätten, hat wenig Wahrscheinlichkeit einmal nach Pausanias VI, 20, 10, sodann weil der ständige Sitzplatz der Hellanodiken doch gewifs nicht ausschliefslich mit Rücksicht auf die Übungen des Laufs bestimmt gewesen sein wird. Die richtige Erklärung ist vielmehr diese: Im Diaulos und Dolichos hatten die Läufer an den Stadionenden umzubiegen und zwar um das Zielzeichen herum. Dieses konnte bei gleichzeitigem Ablauf von gleicher Linie nicht für alle Konkurrenten das gleiche sein, sondern es waren ihrer eben so viele erforderlich, als Wettkämpfer mit einander in die Schranken traten; andernfalls würden diejenigen, die der vorausgesetzten Gemeinzielsäule zunächst gegenüber Aufstellung gefunden hätten, gegen ihre äufseren Nachbarn im Vorteil gewesen sein. Daher die Pfosten hier wie dort, die wir uns wohl mit bestimmten Unterscheidungszeichen, Farben, Wimpeln u. dergl. versehen zu denken haben. Was aber die beiderseitig gleiche Rillung betrifft, so scheint die gerechte Absicht mafsgebend gewesen zu sein, jedes einzelne Stadion für alle Laufarten genau gleich zuzumessen, bezw. auch den Diaulos- und Dolichosläufern zu Beginn jeder neuen Stadionstrecke die gleichen Hilfen zu bieten, wie sie der Läufer im einfachen Stadion hatte.

Das olympische Stadion sollte Herakles mit seinen Füfsen abgemessen haben (Gellius N. A. 1, 1). Man begründete damit die aufsergewöhnliche Gröfse des olympischen Fufses, des sechshundertsten Teils der Gesamtlänge des Stadions. Diese betrug, wie durch genaue Messungen festgestellt worden ist, von Schrankenmitte zu Schrankenmitte 192,27 m. Der olympische Fufs hatte also eine Länge von 0,3204 bis 0,3205, ein Mafs, das auch als Grundmafs bei mehreren Bauten von Olympia erkannt worden ist.

Von der Altis her hatte das Stadion nur einen einzigen direkten Zugang. Er liegt zwischen der Schatzhausterrasse und dem Nordende der Echohalle und durchschneidet den Stadionwestwall. Pausanias erwähnt diesen Eingang öfter in der Altar- und Zanesperiegese zur Orientierung. Denn ganz nahe (ἐγγύτατα) demselben standen, die Kämpfer zu erinnern, dafs doch aller Erfolg in der Gottheit Hand ruhe, die Altäre des Kampfhorts (Enagonios) Hermes und des Dämons des günstigen Augenblicks (Kairos), und links und rechts am Wege erhoben sich warnend die Erzbilder der Strafzanes (vgl. oben S. 1069. 1090).

Anfangs war dieser Eingang eine hohle Gasse, die auf die Strecke des Stadionwalls von geneigten Futtermauern eingefafst war. Als aber die Stadionwälle erhöht wurden, trat wegen des vermehrten Drucks an die Stelle der Futtermauern auf eine Länge von 32,1 m (= 100 olymp. Fufs) ein Keilsteingewölbe von 3,7 m Breite und 4,45 m Scheitelhöhe. Dieser überdeckte Tunnel ist es, der dem Eingang den Namen Κρυπτή brachte. Ein »geheimer« oder »verborgener« war derselbe nicht und zweifellos wurde er auch von dem Publikum benutzt. Nur für den festlichen Ein- und Auszug, sowie für die Dauer der Kämpfe wird er den Hellanodiken und Kämpfern reserviert gewesen sein (Paus. VI, 20, 8). Den westlichen Teil des Gewölbes, das eingestürzt gefunden worden ist, hat man wieder aufgebaut. Den Bogen bildeten 14 Keilsteine, so dafs er also in der Mitte keinen sog. Schlufsstein, sondern eine Fuge hatte. Im Innern des Tunnels lief an der ganzen Südseite eine aus Porosquadern aufgemauerte Bank hin.

In der breiteren Westabteilung des Zugangs, die mit dem Tunnel einen stumpfen Winkel bildet, wurde später, um die Kahlheit der Gasse aufzuheben, ein Thorbau errichtet. Die Anlage aus Poros war sehr einfach. Auf einer profilierten Schwelle erhoben sich zwischen zwei Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen zwei Säulen als Zwischenstützen eines aus Architrav, Fries und Gesims bestehenden Gebälks. Das mittlere Interkolumnium diente als verschliefsbarer Durchgang, die beiden seitlichen waren durch hohe Steinbrüstungen geschlossen. Der Stil war der korinthische. Kunstformen und Art der Verbindung des Südflügels mit der Nordwand der Echohalle bekunden, dafs der Bau jünger ist als die Echohalle.

Echohalle (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. IV. XXXVII S. 31. 48 f.; Bd V S. 31; Arch. Ztg. 1880 S. 48. — Bd. V Taf. I—III S. 6 f. 24).

An Ort und Stelle fanden sich von der Echohalle oder Poikile, deren Pausanias blofs gelegentlich (in der Zanesperiegese, vgl. oben S. 1090. 1091) gedenkt, nur mehr die Fundamente und die Ecken des Stufenbaues, zahlreiche Bestandteile und Fragmente enthielt aber die byzantinische Ostmauer.

Der Bau war dorischer Version. 9,81 m tief und 97,80 m oder ein halbes Stadion lang hatte er seine offene Westseite der Altis zugekehrt, während die übrigen Seiten durch Wände geschlossen waren. Für die Stufen, die ähnlich jenen des Philippeion profiliert sind, sehen wir Marmor benutzt; der Ober-

bau dagegen bestand aus Poros, ausgenommen die Sima von gebranntem Thon. 44 Säulen zwischen den Anten der nördlichen und südlichen Schmalseite schmückten die Fassade. Im Innern sind die Fundamente einer zweiten parallelen Säulenstellung vorhanden. Die Halle war demnach zweischiffig; ob von vorne herein oder, wofür bestimmte Merkmale zu sprechen scheinen, erst infolge späteren Umbaues, lassen wir dahingestellt.

Entstanden ist die Halle in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Das lehrt die Übereinstimmung ihrer Bauweise mit jener des Philippeion, und auch die Ähnlichkeit der mit Löwenköpfen und Anthemien plastisch verzierten Sima mit jener des Leonidaion.

Ihre Existenz verdankt die Anlage ästhetischen und praktischen Rücksichten. Kaum an irgend einer Stelle des olympischen Territoriums war eine geräumige, gegen plötzlich ausbrechendes Unwetter und gegen die Strahlen der Sonne schützende Halle mehr angezeigt als auf der Grenze der Altis und des Stadion. Zugleich gewährte die Halle den schönsten Überblick über die Denkmäler der Altis und den günstigsten Standpunkt zur Betrachtung der verschiedenen Aufzüge. Drittens aber erhielt so die Altisostseite einen künstlerischen Abschlufs und erhob sich auch in ästhetischer Hinsicht zur Hauptseite des Bezirks.

Die Echohalle war nicht das erste Unternehmen mit diesem speziellen Programm. Sie hat vielmehr, um eine Strecke weiter nach innen gerückt, eine ältere fast identische ersetzt, die abgebrochen wurde, als man die Stadionwälle erhöhte. Dieser Zusammenhang ist es eben, aus dem die Zeit der Erhöhung der Wälle sich bestimmt.

Proëdria (Südostbau; vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. IV. XXXVII S. 46 ff., Bd. V, 31, 22 f.).

In geringer Distanz von dem Südende der Poikile erhob sich zur Blütezeit Griechenlands eine zweite gleichfalls dorische Halle von 19 Säulen in der Fronte und je acht nach Norden und Süden, keine Wandelbahn, sondern eine Vorhalle.

Ausdehnung und Planbildung des zugehörigen Gebäudes sind jedoch so wenig ausgemacht als der Lauf der Altisgrenze auf dem entsprechenden Territorium. Vier nebeneinander liegende, nahezu quadratische Zimmer, von denen die beiden äufseren aus unbekanntem Grunde stärker fundamentiert worden sind als die mittleren, bildeten nämlich schwerlich das Ganze, sondern nur die vordere Abteilung desselben. Durch einen schmalen Hof, in dem ein Brunnen lag, getrennt folgten im Osten weitere Baulichkeiten, und dafs diese zu dem Hallenbau in engerer Beziehung standen, wird durch den Umstand, dafs Nord- und Südflügel der Halle von Osten her Zugänge hatten, mehr als wahrscheinlich.

An Ort und Stelle befinden sich von dieser älteren Südostanlage nur noch Reste der Fundamente, ferner die beiden profilierten Stufen und ein Teil der Rückwand des Hallenbaues. Viele Bestandteile des letzteren sind aber in dem römischen Neubau als Füllwerk benutzt gefunden worden. Sie sind gleich dem Unterbau aus Poros und tragen zum Teil noch ihren alten Stuck mit sehr wohl erhaltenem Kolorit. Auch Fragmente der thönernen Sima mit zungenförmig aus plastischem Blattwerk hervorbrechenden Wasserspeiern und lichtgelb in schwarzem Firnis ausgespartem Anthemienkranz nebst Mäanderschema haben sich erhalten (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXIX A = Funde Taf. XL S. 38). Der Fufsboden der Halle war mit Kieseln gepflastert. Löcher in dem Stylobat lassen auf eine Vergitterung der Interkolumnien schliefsen.

Man weist das Bauwerk dem 4. Jahrh. v. Chr. zu. 364 v. Chr. scheint es schon existirt zu haben. Wenigstens kennt Xenophon (Hell. VII, 4, 31) bereits mehr als eine Halle im Osten der Altis (vgl oben S. 1093).

In der römischen Kaiserzeit erwies sich ein Neubau nötig und zwar, wie es scheint, infolge einer Feuersbrunst. Derselbe wurde im Norden bis an die Südwand der Poikile, im Westen auf den Stylobat der alten Halle vorgerückt. Dafs auch letztere wieder ersetzt wurde, darauf deutet ein langes Porosfundament, das sich von der Südwestecke der Poikile nach Süden erstreckt (vgl. oben S. 1070). Im übrigen erhielt der in Ziegelwerk aufgeführte Bau die Gestalt eines Wohnhauses mit drei Thüren in der der Altis zugekehrten Fronte. In dem Vorderhause unterscheidet man aufser dem Atrium mit seinem Impluvium eine Anzahl gröfserer Zimmer, darunter eines mit einem Badebassin, in dem etwas tiefer gelegenen Hinterhaus ein geräumiges Peristyl.

Errichtet wurde dieses Haus durch den Kaiser Nero; eine darin gefundene Bleiröhre trägt seinen Namen. Dafs es für den Kaiser selber bestimmt gewesen sei, ist damit nicht gesagt, noch auch an sich wahrscheinlich. Die Anlage kennzeichnet sich nicht als Absteigequartier für wenige Tage pomphafter Repräsentation, sondern ist zugeschnitten auf die Bedürfnisse eines längeren Aufenthalts und gewissermafsen spiefsbürgerlich würdevollen Lebens; das Vestibulum ist nicht ein Baugedanke ad hoc, sondern die flüchtige und verkürzte Abschrift der älteren imposanteren Vorhalle; die Art der Raumbenutzung schliefslich zeigt, dafs man durch Tradition und Bedürfnis sich an den Platz gebunden fand.

Aber wenn nicht für den Kaiser, für wen sonst könnte der Neronische Bau bestimmt gewesen sein? Für die Prokonsuln? Diese hatten ihr Absteigequartier nicht in einem von Nero, sondern von dem Eleier Leonidas gestifteten Haus und als Leonidaion ist der wirklich herrschaftliche und vornehmer Gäste

weit würdigere Südwestbau erkannt. Für die Priester? Sie hatten ihr Haus auf dem westlichen Aufsenterrain. Für die Athleten? Deren Wohnungen lagen hart bei dem Gymnasion (Paus. VI, 21, 2). So bleiben eigentlich nur die Hellanodiken. Gegen diese erkenntlich zu sein, hatte Nero allerdings Veranlassung genug, und dafs er es war, ist bekannt (Suet. Ner. 24). Auch ein Haus war für die Hellanodiken zu Olympia erforderlich [1]). Nur der Südostbau kann als solches in Betracht kommen. Schon seine Lage zwischen der Altis und den beiden Festspielplätzen qualifiziert ihn dazu, und überdies ist es das einzige Wohngebäude in Olympia, das noch keinen Herrn hat. Nichts ist daher wahrscheinlicher, als dafs der Neronische Bau in der That das Hellanodikeon darstellt.

Bestätigt wird dies durch die Altarperiegese des Pausanias. Sie hat uns gezwungen, das Nerohaus für die sog. Προεδρία zu nehmen, den Vorstandschaftsbau (vgl. oben S. 1071).

Im späteren Altertum wurde der östliche Teil des Neronischen Hellanodikeon wieder eingelegt und eine abermalige Erweiterung vorgenommen. In dem Nordflügel des Neubaues, der nun bis zu der Südwestecke des Stadionwalls wuchs, ist ein Zimmer mit einem »nach architektonischem Schema komponierten« Mosaikfufsboden bemerkenswert, in der Ostabteilung der schon S. 1064 genannte achteckige Saal. Die Fronte und die Eingänge scheinen von Westen nach Süden verlegt worden zu sein.

Buleuterion (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXV. XXXVI S. 40 ff., Bd. V, 32).

Über den Grad der Erhaltung des Buleuterion s. Ausgr. Bd. IV Taf. I—III S. 41. 46. Viele Bauteile (Poros) enthielt die byzantinische Westmauer.

Der Charakter der Buleuterionanlage war durch die beiden nach Osten orientierten Langbauten mit halbrundem Abschlufs bestimmt [2]). Grundrifs und Aufbau entsprachen einander fast vollkommen. Jeder Flügel hatte ein zweistufiges Krepidoma und öffnete sich mit drei Säulen in antis. Die Interkolumnien waren vergittert; Thüren in den beiden mittleren gewährten Durchlafs. Der halbrunde Abschlufs der Gebäude kam nach innen nicht zur Geltung. Eine Quermauer schnitt die Apsiden von dem Hauptraume ab. Dieser, ein mächtiger Saal, doppelt so lang als breit, war durch sieben gesondert fundamentierte Säulen in zwei Längsschiffe geteilt [3]). Aus jedem Schiffe führte eine doppelt verschliefsbare Thür in den Apsisraum, der selber wieder geteilt war, nicht durch Säulen, sondern eine Wand. Eine Thüre in derselben setzte die beiden kleinen Gemächer miteinander in Verbindung. Licht scheinen dieselben durch schmale Fenster in der Umfassungsmauer erhalten zu haben. Ob zwei Seiteneingänge in der Achse der westlichsten Innensäule des Südbaues von Anfang an vorhanden waren, ist ungewifs. Der Stil war dorisch. Die Gebälkglieder der Eingangsseite gingen um die ganze Aufsenwand herum, wobei aber Architrav und Wandfläche nicht geschieden waren. Den Abschlufs der Fronten bildeten mutmafslich Giebel, des Ganzen Satteldächer.

Beide Bauwerke sind nicht gleichzeitig entstanden. Das lehrt die Verschiedenheit sowohl ihrer Kunstformen als ihrer ganzen Bauführung.

Der besser erhaltene Südflügel ist nicht gleich dem Nordflügel als genaues Rechteck mit angelegtem Halbkreis, sondern als langgestreckte Ellipse mit abgeschnittenem Ostende ausgeführt. Der Grund dieses ausgeklügelten Verfahrens ist dunkel. Die Kapitelle der Eingangsseite erinnern in ihrem Profil an jene des Zeustempels. Die Einzelformen des Gebälks sind kräftig gehalten, aber von harmonischen Verhältnissen. Regula und Mutuli entbehren der Tropfen. Nach erhaltenen Koloritresten ist der Abacus des Architravs rot gefärbt gewesen, blau die Triglyphen und Mutuli, rot die Junktur über den Mutuli. Die Innensäulen, die ohne Zweifel eine Decke aus Holz getragen haben, sind auffallenderweise ungefurcht. Ob sie dem ursprünglichen Stützensystem angehören, ist fraglich. Als Bauzeit des Südflügels kann nur das 5. Jahrh. v. Chr. in Betracht kommen und zwar in seinen mittleren Dezennien.

Der Nordflügel ist älter und wohl noch im 6. Jahrh. v. Chr. errichtet worden. Die Regula übertrifft an Höhe den Abacus des Architravs, was nur an Bauten sehr alten Ursprungs vorkommt. Auch die Zahl der Tropfen, fünf statt der üblichen sechs, ist abnorm; sie waren aus Mergelkalk und eingezapft. An den Mutuli fehlten die Tropfen ganz. Die Metopen waren als besondere Platten hergestellt und in die Triglyphenblöcke eingefalzt. Als Reste des Farbenschmucks sind verzeichnet Blau an den Triglyphen und die Dekoration eines Antenkapitells, bestehend in abwechselnd roten und blauen Blättern auf dem Kymation und einem roten Mäander auf dem Abacus. — Über eine dem Buleuterion zugeschriebene Thonsima mit palmettengeschmückten Stirnziegeln und Wasserspeiern jenen ähnlich des Geloerschatzhauses vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXVIII (S. 20. 44) = Funde, Taf. XXXIX S. 37.

Nord- und Südflügel des Buleuterion verknüpft ein quadratischer Mittelbau und eine gemeinsame Vorhalle. Diese war ionischer Ordnung. An ihren Säulen sind die Niedrigkeit der Basis und die schwerfällige Gröfse der Kapitellvoluten merkwürdig und widerspruchsvoll. Verdeckt wurde durch die Halle

[1]) Schon von Lange a. a. O. S. 336 bemerkt.

[2]) Breite: 13,76 m (Nordbau), 13,80 m (Südbau)· Länge: 30,79 bezw. 30,53 m.

[3]) Nordbau 10,82 m zu 21,59 m; Südbau 10,42 bis 11,07 m zu 21,96 m.

nur der untere Teil der Längsbauten etwa bis zur Höhe des Architravs. Der Mittelbau (rund 14 m Quadrat) zeigt in der Mitte ein Fundament. Es läge am nächsten, dasselbe als Stylobat der Deckenstütze zu betrachten. Indessen gebietet Pausanias eine andre Interpretation. In dem Buleuterion stand nach ihm jenes Bild des Zeus Horkios, bei welchem die Agonisten samt ihrem Gefolge sowie die Hellanodiken die ihnen vorgeschriebenen Eide abzulegen hatten. Dieses Bild in dem quadratischen Raume aufgestellt zu denken, in dem Mittelbau das Hieron des Zeus Horkios zu erkennen, sind wir durch die Disposition des Buleuterion geradezu gezwungen, und auch das analoge Verhältnis des Hieron der Hestia zu dem Prytaneion drängt dazu. Ist dies richtig, so hat das Fundament schwerlich eine Deckenstütze getragen; denn da Eide unter freiem Himmel geschworen wurden, so wird auch das Heiligtum mit der Statue unbedeckt, blofs von einer Mauer umzogen gewesen sein. Das Fundament wäre dann als der Stereobat des Bildes selbst zu betrachten.

Gröfsere Schwierigkeiten bietet der Erklärung die Gestalt, die man den Hauptbauten zu geben beliebte, und die Zweiteiligkeit des Buleuterion überhaupt (vgl. Lange a. a. O. S. 329). Warum ist, als das ältere Rathaus sich für die Verhandlungen der Bule nicht mehr ausreichend erwies, dasselbe nicht entsprechend erweitert und zu einem grofsen Hallenhause umgebaut worden? An Raum fehlte es ja keineswegs. Welche Bestimmung ferner mögen die den Sitzungssälen anliegenden Westräume gehabt haben, dafs für dieselben nicht rechtwinklig gebrochene Aufsenmauern, sondern gerundete erforderlich schienen? Diese Fragen eingehender zu beantworten, würde hier zu weit führen. Mit Recht sind unseres Dafürhaltens die Apsiszimmer für Schatzkammern erklärt worden. Nicht Tempelgut haben wir uns dort aufbewahrt zu denken, sondern profane Staatsgelder, wie sie eben für das Fest und die Platzverwaltung nötig waren. Die Rundung der Aufsenwände hat schwerlich historische Gründe, sondern nur technisch praktische. Was aber die so charakteristische Zweiteiligkeit des Buleuterion oder die Existenz zweier Rathäuser anlangt, so mufs diese in der Verfassungsgeschichte des elischen Staates, bezw. der Zusammensetzung der Bule begründet sein.

Das Heiligtum des Zeus Horkios und die Vorhalle sind gleichzeitig zu den beiden Rathäusern hinzugefügt worden; wie lange nach Vollendung des Südflügels, ist unbestimmt. Erst in der Spätzeit des Altertums ist die einfache Vorhalle zu einem trapezförmigen Vorhof mit Umgängen in dorischer Version erweitert worden. Durch dieses Atrium ging dem Buleuterion zwar nicht der Charakter eines Staatsgebäudes, wohl aber die volle und künstlerisch harmonische Wirkung seiner Fassade vollends verloren.

Südhalle (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. I — III. XXXIX S. 51; Bd. V, 31).

Den antiken Namen dieses 79,34 m langen und 12,85 m breiten Bauwerks kennen wir nicht. Es war eine Schutz- und Schauhalle gleich der Poikile, angelegt mit Rücksicht auf den zwischen Altis und Alpheios sich erstreckenden profanen Festplatz und das dort verkehrende Publikum, auf die mannigfachen Schauspiele, die hier dem Auge sich darbieten mufsten. Drei Strafsen durchschnitten das der Halle vorliegende Terrain: eine von Westen nach Osten, die von der heiligen Strafse zu dem Hippodrom, weiterhin nach Harpina u. s. w. führte, und zwei von Süden nach Norden, die Agyia des Leonidaion und die Südthorstrafse, die sich innerhalb der Altis mit der Pompenstrafse vereinigte. Auf die beiden letzteren öffneten sich die Schmalseiten der Halle mit je 6 Säulen, nach der ersteren und dem gesamten äufseren Festplatze die Hauptfront mit 33 Säulen. Nach Norden war das Gebäude bis auf je einen Zugang zwischen den Anten der Rückwand und den Säulen der Schmalseiten geschlossen.

Der dreifach gestufte Unterbau, der im Norden nur bis zu den beiderseitigen Rückwandanten sich erstreckt, ist aus weifsem Kalkstein und reich profiliert. Der Hallenraum selbst war zweischiffig. Die äufseren Säulen und das Gebälk bestanden aus Poros und hatten dorische Version, die Zwischenstützen waren aus Sandstein und korinthisch. Diese, im ganzen 17, gehören ihrer Formgebung nach entschieden in die römische Kaiserzeit; dagegen möchte man das übrige Bauwerk noch der hellenistischen Zeit zuweisen. Bekräftigt wird dieser Ansatz und die Annahme eines späteren Einbaus der vorgefundenen Zwischenstufen durch die Verschiedenheit des Materials (vgl. Bötticher a. a. O. S. 398).

Leonidaion (Südwestbau. Vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXVIII S. 49 f.; Bd. V Taf. VI. XLI—XLIII S. 8. 43 ff., Abb. 1300 S. 1089 nach Bötticher a. a. O. S. 355).

Bei dem Umbau, den das Leonidaion in römischer Zeit erfuhr, blieben die seine Physiognomie bestimmenden Teile erhalten. Reste (Poros) sind in situ (Säulenbasen, Krepis, Fundamente) oder hervorgezogen aus der byzantinischen Westmauer so reichlich vorhanden, dafs teils eine genaue und vollständige, teils eine wenigstens in den Grundzügen sichere Rekonstruktion des ursprünglichen Bauwerks möglich ist.

Das Leonidaion war ein Oblong von 73,51 m zu 80,20 m. Seinen Mittelpunkt bildete ein quadratischer Hof von rund 30 m Seite, der von einer dorischen Halle (44 Säulen) umgeben war. Rings um die Halle lagen Säle und Zimmer, im Norden, Osten und Süden auf eine Tiefe von ca. 10 m, im Westen von ca. 15 m. Hier befanden sich die Hauptgemächer: ein grofser

Mittelsaal und je ein etwas schmalerer Saal zur Rechten und zur Linken. Eigene Säulenstellungen scheinen dieselben ausgezeichnet und mit der Hofhalle verknüpft zu haben. Aufsen war das mächtige Viereck von einer Halle jonischer Version umschlossen. Die Anzahl der Zugänge in das Innere ist unbekannt; die Hauptpforten sind jedenfalls an der den Hauptgemächern entgegengesetzten Ostseite vorauszusetzen.

Eine unanfechtbare Antwort auf die Frage, welche Bestimmung die Stiftung des Leonidas ursprünglich gehabt habe, läfst sich schwerlich mehr geben; dazu ist das Innere zu stark zerstört. An eine Palästra zu denken liegt nahe und scheint durch die Auffindung einer Anzahl von Ölfläschchen in einem gegen Nordosten gelegenen kleineren Zimmer noch besonders gerechtfertigt. Indessen ist gewifs mit Recht die Kleinheit des Hofes im Verhältnis zu der bebauten Grundfläche dagegen geltend gemacht worden. Die Vermutung, es sei das olympische Hellanodikeon (C. Lange a. a. O. S. 335 ff.) verstöfst gegen die Altarperiegese. — Sicherlich hatte die Aufsenhalle ihren eigenen, von der Bestimmung des Inneren unabhängigen Zweck. Sie ist zu ausgedehnt, als dafs das Bauprogramm lediglich in einer wirkungsvollen Dekoration des Äufseren oder der Charakterisierung eines Luxusbaues bestanden haben könnte. Uns scheint die Kombination der Hallen mit den Aufsenseiten des Hauses demselben Bedürfnis entsprungen, welches die Echohalle und die Südhalle als selbständige Bauten ins Leben rief. Die Hallen des Leonidas konnten einer noch weit vielköpfigeren Menge Unterstand bieten und als θέατρον dienen denn jene. Zu letzterem lagen sie an dem besten Platze, in dem Winkel zwischen der die heilige aufnehmenden Pompenstrafse und dem Wege zu dem äufseren Festplatz und dem Hippodrom, und auch die eigentümliche Orientierung (Verschiebung) des Ganzen, für die man sonst vergeblich nach einer Erklärung sucht, ist zweifellos darauf berechnet, den Ausblick von den Hallen so günstig als möglich zu gestalten. Was aber den mit den Hallen kombinierten Innenbau betrifft, so dürfte es schwer sein, eine entsprechendere Bestimmung für ihn ausfindig zu machen als die, welche er zu Pausanias' Zeit hatte, wo — wir dürfen wohl ergänzen, unter anderen — die Prokonsuln darin wohnten. Zu einem Hôtel (καταγώγιον) für die Ehrengäste des elischen Staates: befreundete Fürsten und Staatsmänner, Führer (ἀρχιθέωροι) von Staatsgesandtschaften (θεωρίαι), um Olympia verdiente Private u. dgl., scheint die Anlage, der einerseits die Anspruchslosigkeit und Zweckmäfsigkeit eines wirklichen Hauses, anderseits die Grofsräumigkeit und Offenheit einer Palästra oder eines Verwaltungsgebäudes fehlt, in der That am besten geeignet. Spuren von Wagengeleisen an der Nordwest- und Nordostecke der Aufsenhalle würden, wenn die betreffenden Plinthen nicht erst nach anderweitiger Benutzung hierher versetzt worden sind, dies nur bestätigen.

Der römische Umbau liefs die äufsere und innere Halle bestehen, die dazwischen liegenden Wohnräume aber wurden umgestaltet (Ziegelwerk) und der offene Hof zu einer Wasser- und Gartenanlage benutzt.

In dem alten Bau hatten die dem Hofe fern liegenden Ecksäle Mangel an Licht. Abhilfe zu schaffen, verwandelte man die anstossenden Säle des Nord-, bzw. Südflügels in umsäulte Lichthöfe mit Impluvien. Auf diese Lichthöfe wurden nun der Responsion halber auch die nächsten mehr gegen die Mitte der betreffenden Flügel gelegenen Zimmer orientiert, während das mittelste — eine schwer begreifliche Raumvergeudung — zum Durchgang in den Haupthof genommen worden zu sein scheint. In der Längsrichtung des Gebäudes (Ostwest) gehende Korridore verbanden die beiden Flügelabteilungen. Geringer waren die Veränderungen auf dem West- und dem Ostflügel. Hier nahm die Mitte ein mit zwei Säulen sich öffnender, übrigens schon in griechischer Zeit vorhandener Saal ein, an den sich rechts und links zunächst ein Durchgang, dann ein kleineres und weiterhin ein gröfseres Zimmer anschlossen; dort führte man an den Wänden des Hauptsaals eine Säulenstellung hin, wodurch dieser das Schema eines vornehmen Tricliniums erhielt [1].

Die Hofanlage besteht in der Hauptsache aus zwei tiefen Bassins, von denen das innere einen Kreis, das äufsere mehrere Kurven beschreibt, und zwei entsprechenden Inseln. Diese haben wir uns bepflanzt und mit kleineren, auf Ziegelpfeilern aufgestellten Dekorationsstücken ausgestattet zu denken; das Köpfchen der knidischen Aphrodite Abb. 1294 S. 1087 ist hier gefunden worden. Brücken führten über jeden Euripus.

Die Gründung des Leonidaion fällt möglicherweise noch in das 4. Jahrh. v. Chr., sicher vor den Bau der westlichen Altismauer. Seine Ostfassade steht dieser unvorteilhaft nahe und seine Nordostecke tritt gegen das Pompenthor, den Südflügel desselben verdeckend, vor. Dies war zu vermeiden, wenn Mauer und Thor zur Zeit des Leonidäischen Baues schon existiert hätten; gezwungen aber war man zu dem Verstofse, wenn zur Zeit der Mauer- und Thoranlage das Leonidaion schon bestand (vgl. Funde S. 19; Bötticher a. a. O. S. 353). Die Südwest-

[1]) Die zehn gleich oder nahezu gleich grofsen Wohnungen, die C. Lange a. a. O S. 337 unterscheidet, reduzieren sich auf Säle verschiedener Gröfse und Gestalt (mit und ohne Säulen in *antis*, mit und ohne Vorzimmer, προκοιτών); die Zehnzahl aber ist rein willkürlich konstruiert.

trace des Peribolos war nämlich durch das Hippodameion, das nicht aufserhalb bleiben durfte, unabweichlich vorgezeichnet, für das Thor aber blieb unter solchen Umständen eine bessere Stelle als die gewählte nicht übrig, da einer Verlegung mehr nach Norden die Tempelterrasse im Wege stand. Aufserdem ergibt sich das höhere Alter des Leonidaion auch durch den Befund seines Unterbaues und dessen nächster Umgebung. Der unterste Teil seines zweistufigen Krepidoma ist nämlich verschüttet und unter der den Bau umziehenden Wasserrinne eine ältere, ca. 0,48 m tiefer liegende gefunden worden, eine Thatsache, die nach Borrmann aus dem Bestreben zu erklären ist, die bei Erbauung des Pompenthores zwischen dessen Niveau und jenem des Leonidaion sich ergebende Höhendifferenz möglichst zu verringern. Somit ergäbe sich, vorausgesetzt, dafs die Westaltismauer wirklich, wie behauptet wird, der »makedonischen Epoche« angehörte, als Bauzeit des Leonidaion ungefähr die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. Indessen da jene Behauptung keineswegs so fest steht, sei hervorgehoben, dafs der Charakter des Bauwerks weit mehr der durch die Diadochen inaugurierten Kunstepoche entspricht als jener des Mausoleums und ephesischen Artemisions. Schon die etwas prahlerische und luxuriöse Gröfse der Anlage reimt sich schlecht mit den Anschauungen einer Zeit, die nur den Göttern Paläste vergönnte. Auch die Formgebung entbehrt bereits jener natürlichen Anmut, welche den Werken aus den mittleren Dezennien des 4. Jahrh. v. Chr. noch eigen ist. Jener Vollkörperlichkeit, jener scheinbar zwanglosen, sozusagen volltönenden Aussprache inneren Lebens, die von der ersten Blütezeit bis in die Epoche des Skopas Prinzip der griechischen Kunst ist, tritt hier bereits die Magerkeit und der ausgesprochen geometrische oder schematische Zuschnitt der Glieder gegenüber.

Beide Hallen waren eleganten Aufbaues. In der ionischen fehlte der Fries; die Säulen der dorischen entwickelten sich zu einer Höhe von 6 unteren Durchmessern und waren überdies so weit gestellt, dafs auf jedes Interkolumnium je drei Metopen kamen, dies halb mit Rücksicht auf gröfsere Lichtzufuhr für die dahinter gelegenen Gemächer, teils aber auch in dem Bestreben, der dorischen Version die Lichtheit der jonischen zu geben.

An dem Gebälk der Innenhalle hat sich unter einem späteren Putz die ursprüngliche Bemalung zum Teil sehr gut erhalten. Triglyphen und Metopen waren dunkelschwarzblau; die Gliederung zwischen Triglyphon und Geison trug zu unterst ein Schema von blauen, weifs umränderten Blättern auf rotem Grund, inmitten einen Mäander in Roth auf blauem Grund, zu oberst wieder ein Schema von Blättern, die in Rot und Blau alternierten, aber nicht Blatt für Blatt, sondern merkwürdigerweise Blatthälfte für Blatthälfte. Die Junktur über den Tropfenplatten war rot, das Blattornament des Geisonkyma rot und blau.

Ausgezeichnet durch die Schönheit ihres plastischen Schmuckes (Löwenköpfe mit Akanthosranken, aus denen schlanke Doppelpalmetten als Stirnziegel emporspriefsen) ist die Terrakottasima der Aufsenhalle. Ihren unteren Saum verziert ein gelb in dunklem Firnisgrund ausgesparter Mäander, ihr Kyma ein gleichfalls nach der Methode der sog. rotfigurigen Vasenbilder koloriertes Blattschema.

Werkstätte des Pheidias (byzantinische Kirche. Vgl. Ausgr. Bd. II S. 18; Bd. III Taf. XXXVI S. 29 ff.; Funde Taf. I—III).

Die eingehende Untersuchung der schon durch die französische Expedition aufgedeckten byzantinischen Kirche hat ergeben, dafs deren Unterbau in althellenische Zeit zurückreicht. Die Fundamente und der ca. 1,90 m hohe Sockel des 32,18 m langen und 14,50 m breiten Gebäudes sind aus Poros; darüber folgte Ziegelwerk. Eine Wasserrinne, die das Mauerwerk umzieht, ist mit zahlreichen Schöpfplätzen versehen, ein Zeichen starken Wasserverbrauchs im Innern oder in der Umgebung. Der Eingang lag im Osten. Zwei vortretende Pfeiler teilten den Raum in ein quadratisches Vorgemach und einen oblongen Saal. Parallel jeder Längswand waren Stützen angeordnet, in dem Vorraum je zwei, von denen nur die Sockel gefunden worden sind, in dem Saal je vier Säulen dorischer Ordnung. Hier müssen überdies nach »paarweise übereinander liegenden Quadratlöchern« in dem Porossockel zur Aufnahme von »gabelförmigen Trageisen« zu schliefsen, in einer Höhe von 1,30 m über dem Fufsboden »Regalbretter« an den Wänden hingelaufen sein. In dem Vorgemache dagegen ist »ein 6,08 m langes und 1,25 m breites an den Enden abgerundetes Becken aus Poros mit 0,16 m hohen Backsteinrändern, dessen halbrunde Enden mit Marmorplatten gepflastert sind«, zum Vorschein gekommen.

Dieses Bauwerk mufs dasselbe sein, das uns Pausanias als ἐργαστήριον Φειδίου vorführt. Topographische Gesichtspunkte lassen bezüglich des letzteren nur die Wahl zwischen dem Unterbau der byzantinischen Kirche und dem »antiken Bau«. Dieser schliefst sich aber durch seine Grundrifsbildung, die nur die Anlage von Raumabschnitten sehr geringer Tiefe gestattete, sofort selbst wieder aus (vgl. oben S. 1070). Dagegen trägt jener den Beweis, dafs er in der That die Werkstätte des Pheidias ist, auch in sich selbst.

Wäre Pheidias' Schöpfung ein Steinkolofs gewesen, so würden wir von dem Gebäude, in dem dieselbe entstand, als selbstverständlich voraussetzen, dafs es eine lichte Höhe und Breite zum mindesten gleich der Zeustempelcella gehabt habe. Eine solche For-

derung scheint unbegründet, nachdem das Bild aus Gold und Elfenbein war, also aus vielen Einzelteilen sich zusammensetzte. Trotzdem ist dieselbe auch bei dieser Technik berechtigt. Zwar zur Bearbeitung der verschiedenen Inkrustationsstücke genügten auch kleinere Räume. Allein diese Detailarbeit setzt die Existenz der Grundform voraus. Auch nachdem diese vorhanden, war die Ausmodellierung, Anpassung und Fugung der einzelnen Goldelfenbeinteile noch immer eine schwierige und äufserste Sorgfalt erheischende Arbeit, bei der es auch an kleinen Änderungen, Nachhilfen in der Grundform selbst nicht gefehlt haben wird. Dafs diese vorerst in Thon hergestellt und nach dem Thonmodell die Inkrustationsarbeiten betrieben worden wären, hat Bötticher a. a. O. S. 318 mit Recht zurückgewiesen. Aber auch angenommen, es sei dies der Fall gewesen und man habe sich nicht gescheut, später über dem definitiven Kern das kostbare Material noch einmal einer Bearbeitung zu unterziehen, zu recken und zu biegen, anzuflicken und wegzunehmen, immerhin mufste das Atelier so geräumig sein, dafs man die Grundform (sei es nun in Thon oder, wie wir bestimmt annehmen, gleich in Holz) auch darin aufbauen konnte.

Der gestellten Forderung entspricht der Unterbau der byzantinischen Kirche vollkommen. Schon Adler hat auf die merkwürdige Übereinstimmung desselben mit der Zeustempelcella nach Länge, Breite, Thürweite (4,50 m), Orientierung, innere Einteilung, sowie auf die bedeutende Höhe des Baues — die Stärke der Sockelmauer beträgt 1,12 m — aufmerksam gemacht. Nur sind es in erster Linie nicht ästhetische Rücksichten, welche die Übereinstimmung hervorgerufen haben, sondern die angedeuteten praktischen [1]. Aus dem Atelier wird das Bild in einzelnen gröfseren Partien fix und fertig in sein definitives Heim, den Tempel, verbracht worden sein.

Ebensowenig als die Raumverhältnisse braucht die Anordnung von Säulen im Innern auf Gründe ästhetischer Natur zurückgeführt zu werden. Bei der Weite des Raumes (12,26 m) waren eben Zwischenstützen für die Decke unerläfslich. Ob dieselben von Anfang an aus Stein gewesen sind, ist freilich eine andre Frage. Dafs »Regalbretter« für das Atelier von besonderem Werte waren, leuchtet ein. Rätselhaft bliebe nur das beschriebene »Becken« des Vorraums, wenn dasselbe als solches in hellenische Zeit zurückgehen sollte. Indessen scheint seine Anlage erst aus römischer Zeit zu datieren, in welcher auch die rundbogig geschlossenen Fenster der Längswände, je drei auf jeder Seite, entstanden sind. Pausanias erwähnt in dem Ergasterion den Altar aller Götter ἐν κοινῷ. Diesen kann man sich nicht besser situiert denken als in dem Vorgemach, dort wo das »Becken« sich befindet Es läfst sich daher die Frage nicht abweisen, ob, was von dem Bassin hellenischen Ursprungs ist, nicht doch einen Bestandteil dieses Altars gebildet hat.

Selbstverständlich umgaben seinerzeit das beschriebene Atelier, das wesentlich als Komponier- und Materialsaal gedient haben dürfte, noch verschiedene Annexe: Fachwerk- und Bretterbuden, Öfen u. dergl. Dafs man den Hauptbau, den Stellvertreter des im Bau begriffenen Zeustempels, das Geburtshaus des Bildes, nach erfülltem Zweck nicht wieder abbrach, kann bei seinem durch die Gröfse und Kostbarkeit des Bildes bedingten monumentalen Charakter nicht Wunder nehmen. Welche neue Bestimmung er aber erhalten habe, ist schwer zu sagen. Curtius' Meinung, das Gebäude habe der olympischen Priesterschaft als Versammlungs- und Amtslokal gedient, mag, auf die nachpheidiasische Zeit beschränkt, das Richtige treffen (Altäre S. 20). Denn der Saal liegt nicht nur unmittelbar bei dem Theekoleon, sondern scheint in römischer Zeit auch in dessen Erweiterungsbauten hineingezogen worden zu sein [1].

In diesem Gebäude, ursprünglich Ergasterion, später Bestandteil des Priesterhauses, schlug also zu Beginn des 5. Jahrh. n. Chr. der jungchristliche Kult seinen Sitz auf (vgl. oben S. 1065). An die ehemalige Thüre wurde die Apsis angebaut, die beiden westlichsten Fenster zu Thüren vertieft und die südliche durch eine Aufsenhalle als Hauptpforte bezeichnet. Eingesetzte Scheidemauern und Säulen gaben nach Abbruch der störendsten Reste des alten Innenbaues dem Raum eine neue Einteilung. Ein Raumabschnitt am Westende wurde zu zwei, ihrer Bestimmung nach unbekannten Zimmern benutzt. Sie mündeten auf einen zwischen den beiden Thüren hergestellten schmalen Hof. An diesen stiefs eine von vier Säulen getragene innere Vorhalle (Narthex). Von hier führten drei Thüren in die dreischiffige Basilika.

[1]) Ausgr. a. a. O. S. 31: »Nun sind die lichten Mafse dieses Gebäudes den entsprechenden der Cella des Zeustempels sehr ähnlich; die dreischiffige Raumgestaltung mit Seitengalerien auf je sieben Stützen ist dieselbe; identisch ist ferner nach Lage und Gröfse die kolossale Eingangsthür, identisch endlich die Orientierung, so dafs bei Annahme eines gleich grofsen Oberlichts Tag für Tag in dem Atelier dieselbe Beleuchtung war wie in dem Tempel und folglich auch jede Wirkung von Luft und Licht schon am grofsen Modell beobachtet und für das Original direkt verwertet werden konnte.«

[1]) Rathgeber: »Desselben Gebäudes (Ergasterion) bedienten sich wohl auch die Nachkommen des Pheidias, die Phaidryntai, sowie der Messenier Damophon in Fällen, wo die Arbeit nicht am Kolofs im Tempel selbst gemacht zu werden brauchte.«

Je fünf Stützen, drei Säulen und dem Altarraum zunächst zwei mit Halbsäulen versehene Pilaster, trennten die Schiffe. Durchbrochene Marmorschranken mit Thüre sperrten und öffneten das Presbyterium. Noch vor den Schranken erhob sich an der Evangelienseite ein über Treppen von zwei Seiten zugänglicher Ambon. Unter dem Triumphbogen stand der Altar. In der Apsis schliefslich lief eine halbkreisförmige Bank mit Kathedra für die Geistlichkeit hin. Alle besseren Bauteile sind antiken Gebäuden entnommen worden. Aus dem Philippeion stammen Teile des Fufsbodenbelags, aus der Exedra des Herodes korinthische Pilasterkapitäle.

Palaistra und Gymnasion (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. V. XXXVIII—XL S. 40 ff.; Funde Taf. I—III; Abb. 1301 S. 1089).

Die Palästra, »der kleinere Bezirk zur Linken des Eingangs in das Gymnasion« (Paus. VI, 21, 2), bildet ein Quadrat von rund 66 m Seite. Der aufsen mit einem Deckgesims versehene und profilierte Sockel der Mauern bestand gleich sämtlichen Stützen aus Poros, der obere Teil der Umfassungswände dagegen aus Ziegel-, der Innenwände aus Fachwerk. Gebälk und Decke waren aus Holz.

Die Eingänge, Vestibüle (πρόθυρα) mit zwei Säulen in antis korinthischer Ordnung, lagen an den beiden Enden der Südseite; sie führten nicht unmittelbar in das Innere, sondern vermittelst eines Durchgangsraums (θυρωρεῖον, θυρών, θύρωμα) [1]. Eine einfache Thüre in der Nordwand verband die Anlage mit dem Gymnasion.

Den gröfsten Flächenraum des Gebäudes nimmt ein quadratischer, von einer dorischen Säulenhalle umschlossener Hof (ca. 41 m Seite) ein. Dieser Hof war es, wo für gewöhnlich die Übungen der Palästra (Ring- und Faustkampf, Sprung) vorgenommen wurden. In seinem nördlichen Teile hat sich ein merkwürdiges, aus zweierlei Thonplatten formiertes Pflaster erhalten. Die einen sind quadratisch und an ihrer Oberfläche fein gerieft, die anderen haben die Gestalt von flachen Regenziegeln, und zusammengeordnet sind beide Arten in der Weise, dafs je vier Reihen der ersteren in westöstlicher Richtung von je zwei Reihen der letzteren unterbrochen werden. Die Ausdehnung dieses jedenfalls auf festen Stand und Entwässerung berechneten Belags steht ebenso wenig fest als sein besonderer Zweck.

Rings um den Hof lagen Zimmer und offene Säle *(exedrae)* verschiedener Gröfse. Die Säulenstellungen der letzteren hatten ionische Version, so dafs also alle drei Stilarten an dem Gebäude vertreten waren. Die gröfste Tiefe hatten die den Eingängen gegenüber gelegenen Räumlichkeiten der Nordseite. In der hier die Mitte einnehmenden Exedra, dem rings mit einer Steinbank versehenen Hauptsaal der gesamten Anlage, haben wir das Ephebeum (ἐφηβεῖον) zu erkennen (Vitr. V, 11), nicht in der schmalen Halle, die fast die ganze Südseite behauptet. Die beiden Zimmer zur Rechten und Linken des Ephebeum dürften als Elaeothesium (ἐλαιοθήσιον) und Conisterium (κονιστήριον) zu bezeichnen sein. Die Eckzimmer der Nordseite waren nicht direkt vom Hofe aus zugänglich; das östliche gibt sich durch sein Badebassin als *frigida lavatio* (λουτρόν) zu erkennen, und eine ähnliche Bestimmung wird auch das westliche gehabt haben (Vitr. l. c.). Die Garderobe (ἀποδυτήριον) darf man, wenn es eine besondere gab, wohl in dem Zimmer annehmen, das an den Westeingang stöfst und sicher durch eine Thüre verschliefsbar war. Für die übrigen Räumlichkeiten sind Namen nicht einmal in Vorschlag zu bringen. Mehrere waren gleich dem Ephebeum mit Steinbänken versehen; wie wenig man sie deshalb als Auditoria zu bezeichnen das Recht hat, lehrt der Umstand, dafs auch die beiden Prothyra solche Bänke hatten.

Das Terrain der Palästra ist frühzeitig von den Ablagerungen des Kladeos überdeckt und so ihr Baumaterial gegen Verschleppung und Vernichtung mehr gesichert worden. Eine Anzahl von Säulen hat man wieder ganz aufrichten können. Die Schäfte waren in ihrer unteren Hälfte unkannelliert, entweder ringsum oder doch an der Innenseite. Verhältnisse (die Höhe der dorischen Säulen beträgt 6 unt. Durchm.) und Formgebung sind jene des hellenistischen Zeitalters. Die letztere ist nicht frei von Willkür und kühnen Neuerungen und bekundet zugleich mit der Respektlosigkeit vor dem hergebrachten Aussehen der Glieder eine gewisse Derbheit oder Unreinheit des Geschmacks, die der hellenischen Kunst bis in das 3. Jahrh. v. Chr. hinein ganz fremd bleibt. Hierher gehören namentlich die zwitterhafte, pompejanisch anmutende Kapitellbildung der Eingangssäulen, der schreinerstilmäfsige Zuschnitt der dazu gehörigen Antenkapitelle, die allerdings pikante Spielerei, das Polster des ionischen Kapitells zu durchschneiden und beide Teile als mit ihren Stengeln in einander geschlungene Lotoskelche darzustellen u. s. w. Mit dem dick aufgetragenen Putz haben sich viele Koloritspuren erhalten. Alle Kymatia (auch das Echinuskyma der ionischen Säulen) waren mit Blattornament, alle Rundstäbe mit Perlschnüren malerisch detailliert; der Hals der ionischen Anten trug einen etwas barocken Anthemienkranz. Als vorherrschende Farben werden Tiefblau und Rot bezeichnet.

Man kommt der Wahrheit gewifs näher, wenn man die Errichtung der Palästra statt in das Ende des 4. in die zweite Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. setzt. Auf ihrem Grund und Boden hatte schon vordem ein Gebäude gestanden, wie aus der reichen Durch-

[1] In dem Thürraum des südöstlichen Eingangs scheint ein Altar gestanden zu haben.

setzung der Erdschichten unter ihren Fundamenten mit Aschen- und Kohlenresten geschlossen worden ist (Ausgr. a. a. O. S. 41).

Wohl vornehmlich mit Rücksicht auf die primitiven und ungenügenden Badeeinrichtungen der Palästra ist in römischer Zeit in nächster Nähe derselben eine Thermenanlage aufgeführt worden. Der Situationsplan zeigt sie südwestlich von dem Bau, bei der neuen Kladeosbrücke.

Das Gymnasion war nicht wie die Palästra ein geschlossenes Gebäude, sondern ein ausgedehnter, von Säulenhallen locker umrahmter Platz. Auf letzterem sah Pausanias jene Krepis, die vordem ein Tropaion über die Arkader getragen hatte. Die Hallen des Gymnasion waren dorischer Ordnung. Die südliche, deren Erstreckung unbekannt ist, lehnte sich an die Nordwand der Palästra. Die östliche zweischiffige, mit durch Strebepfeiler verstärkter Rückwand, von welcher Süd- und Nordende freigelegt worden sind, hatte eine Länge von über einem Stadion oder rund 210 m, und es ist somit klar, dafs sie als überdachtes, bei schlechtem Wetter benutztes Stadion (Vitr. l. c.) zu betrachten ist. »Lochartige Ausklinkungen« in der Axe der dritten Innensäule von Süden haben wahrscheinlich zur Aufnahme von hölzernen Marken gedient, die zusammen mit anderen an der entsprechenden Stelle vor dem Nordende die genaue Stadionlänge bezeichneten.

Die Konstruktionsweise des Gymnasion ist dieselbe wie jene der Palästra. Auch in stilistischer Hinsicht stehen beide Bauwerke einander sehr nahe.

Zwischen Süd- und Nordhalle des Gymnasion lag die von Pausanias erwähnte ἔσοδος in Gestalt eines stattlichen Propylaion. Nicht nur die lockere Verbindung desselben mit den Hallen, auch die Verschiedenheit des Materials (weifser Kalkstein für Stereobat und Stufenbau, Poros für Säulen, Gebälk und Decke) und des Stils geben den späteren, wohl nahe dem Beginn der römischen Kaiserzeit erfolgten Einbau zu erkennen. Den Kern der auf drei Stufen erhobenen Anlage bildeten zwei in Halbsäulenform endigende Längsmauern mit je einer ebenso abgerundeten Quermauer. Durch jede Quermauer war eine Thüre gebrochen, die seitlichen Durchgang gewährte, während zwischen ihren Stirnen der etwas tiefer gelegene, breitere, mit Gitterthüren versperrbare Hauptweg hindurchführte. Aufser den Halbsäulen der Querwände trennten zwei Reihen von je sechs Säulen, drei östlich und drei westlich von der Querwand, das Hauptschiff von den Nebenschiffen, der eigentliche Thorvorbau aber bestand in je vier Säulen mit Gebälk und Giebel.

Den Aufbau korinthischer Version zeigt Abb. 1301 S. 1089. Die Kapitelle sind gut gezeichnet, aber schon römischen Charakters. Den Fries schmückten Stierschädel und Blumen, die durch Wollbinden guirlandenartig verbunden waren. Auch die Decke war aus Stein; aus ihren tiefen Kassetten hingen plastische Sternblumen nieder.

Nächst der Osthalle des Gymnasion lagen nach Pausanias (VI, 21, 2) gegen Mittag und Abend gerichtet die Wohnungen der Athleten (τῆς στοᾶς δὲ τῆς πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον τοῦ γυμνασίου προςεχεῖς τῷ τοίχῳ τῶν ἀθλητῶν εἰσὶν αἱ οἰκήσεις, ἐπί τε ἀνέμον τετραμμέναι Λίβα καὶ ἡλίου δυσμάς). Es kann kaum ein Zweifel bestehen, dafs hierunter der Komplex zu verstehen ist, der, von der Rückwand der Oststoa nur durch die mehrfach erwähnte Südnordstrafse getrennt, hinter dem Prytaneion nach Norden sich ausdehnt und in dem Situationsplan als »römische Thermen« bezeichnet ist. Die Thermen werden einen Annex des Athletenhauses gebildet haben. An der Strafse läfst der Plan ein einfaches θύρωμα und daran anschliefsend ein Peristyl mit Bassin erkennen; den Fufsboden dieses Peristyls schmückten Mosaikbilder römischer Zeit.

Bildwerke aus Olympia.

Von der Menge der einst in der Altis vorhandenen Bildwerke hat der Leser durch das Kapitel über Pausanias' Periegese eine Vorstellung empfangen. Auch wie diese Hunderte von Weihgeschenken, Ehren- und Siegerstatuen angeordnet und über das Altisterrain verteilt waren, ist dort klar zu stellen versucht worden [1].

---

[1]) Dieselben Reihen, die Pausanias' Periegese zu rekonstruieren zwingt, ergeben sich, wenn man lediglich die Disposition der in dem Situationsplan verzeichneten Basen verfolgt. Man unterscheidet:

1. eine Basenreihe am Fufse der Schatzhausterrasse von dem Metroon bis in den Stadioneingang hinein (Paus. V, 21, 2—16);

2. deren Fortsetzung vor der Echohalle (Paus. V, 21, 17—22, 1) und Proedria (die Kerykenbühne scheint Strafzanes und andre Anathemata geschieden zu haben);

3. je eine Reihe zu beiden Seiten des Westostschenkels der Pompenstrafse, a) eine nördliche auf der Tempelterrasse (Paus. VI etwa 13, 11: Telemachos — 16, 9); b) eine südliche (die nahe der Westaltismauer einen kurzen Zweig nach Süden entsendet) vor dem Hippodameion und Buleuterion (Paus. V, 22, 2 bis V, 23 und VI, 17, 1 bis 17, 7?); die Statuen haben wir uns der Strafse zugekehrt zu denken, nur aus der Gruppe an dem Buleuterioneingang scheinen welche nach Osten orientiert gewesen zu sein (Paus. V, 22, 5);

4. in der Masse der vor der Zeustempelfronte gelegenen Basen a) eine äufsere Reihe, die in der Linie der Wasserleitung bis in die Nähe der Oinomaossäule sich erstreckt (Paus. V, 23, 1 bis 24, 1

Die Zahl der gemachten Funde ist eine verhältnismäfsig sehr geringe. Der Grund liegt in dem Material, aus dem weitaus die meisten Altisbildwerke gefertigt waren: Bronze, die zu allen, besonders aber in barbarischen Zeiten gesucht und hochgeschätzt war.

Nur die bedeutendsten Skulpturen aus Olympia sollen hier eine Würdigung erfahren und selbst diese nicht alle, sondern mit wenigen Ausnahmen nur jene, von deren Beschaffenheit durch die beigegebenen Abbildungen einige Anschauung gewährt ist.

Archaische Bildwerke.

a) Aus Bronze (vgl. Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia, Abhandl. d. kgl. Akademie d. Wissensch. zu Berlin 1879):

Zeuskopf (Abb. 1276 a. b S. 1076, nach Funde Taf. XXIV). Halblebensgrofs; dick gegossen und mit Eisendübel zum Einsatz in den Rumpf versehen; gefunden nahe der Südwestecke des Zeustempels (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XXII S. 14).

Die Kunststufe, welche dieser Kopf repräsentiert, ist jene der Bildwerke des äginetischen Athenatempels und zwar des Westgiebels. Gesichtsformen und Haar sind auf das strengste stilisiert, nicht in schwankender oder primitiver Weise, sondern nach festen, bereits hoch entwickelten Schulgesetzen.

Auf die Grundformen des menschlichen Hauptes sehen wir den Künstler mit grofser Gewissenhaftigkeit und respektablen Kenntnissen eingehen, dagegen völlig Verzicht leisten auf die Wiedergabe der mannigfach bewegten und in ihren Konturen verfliefsenden Fleischdecke. Letztere existiert für ihn nur insoweit, als sie zur Hervorbringung der Naturähnlichkeit unumgänglich nötig ist. Diese prinzipielle Magerkeit und Reliefarmut ist in den Figuren des äginetischen Ostgiebels bereits mit bestem Erfolge aufgegeben, den Westgiebelfiguren dagegen noch eigen. Den letzteren entspricht das Werk auch in der Umrifsbildung, dem metrischen und rhythmischen Verhalten der einzelnen Kopfteile. Hoch über den Augen schneiden die Augenbrauen in weitem Bogen in die starre Stirne ein und gehen ohne merkbaren Winkel in den Kontur des Nasenbeins über. Die Nase selbst erscheint dadurch kurz. Der Flachbildung gemäfs, welche die ganze Maske beherrscht, sind auch die Augen sehr seicht gebettet und entsprechend der Augenbrauenführung mit ihren Axen etwas nach innen geneigt. Der Ausdruck des Mundes ist zwar ein ganz anderer als an den Ägineten, aber die Lippen sind doch ähnlich lang gezogen und aneinander geprefst. Das Profil zeigt uns dieselbe nach oben zurückweichende Stirn und ein Ohr, das noch etwas grob und grofs gebildet und unorganisch angeheftet ist (vgl. Brunn, Mitt. d. ath. Inst. VII, 119).

Haupt- und Barthaar sind nach der Methode des entwickelten Archaismus angelegt und ausgeführt. Die in die Stirne herabgekämmte Masse endigt in zwei Reihen spiralischer Löckchen, deren Doppelbogen die beiden Augenbrauenbogen überspannend der Maske einen schönen Abschlufs und reichen Wechsel von Licht und Schatten gibt. Am Hinterhaupt ist das Haar leicht gewellt und zu einzelnen Fäden ausziseliert; hinter der Stirne umschliefst es ein Reifen, unter den Ohren ein Band, aus welchem sich Einzellocken loslösen, um auf die Brust niederzufallen, während ein weiteres Band den Zopf (κρώβυλος) aufbindet. An dem keilförmigen Kinn- und dem Schnurrbart sind die Randkonturen aufs schärfste betont, das Innere in ähnlicher Weise gewellt und detailliert wie an dem Hinterhaupt.

Die Zeichnung ist, wie nach dem Material und dem Einflufs, den dasselbe auf die Formgebung ausübt, zu erwarten, schärfer und spröder als an den Aegineten, aber auch reicher an zierlichem Detail. Die Ausarbeitung des Zopfes mit seinen beiden Bändern, die Kräuselung der leisen Bartwellen, die Feilung der locker gehaltenen Stirnlöckchen verraten grofse Liebe für schöne, saubere Formen und sozusagen zünftlerischen Fleifs.

Die Augen waren aus besonderem Material eingesetzt.

Auf einem Schulzusammenhang der Künstler wird die Stilverwandtschaft mit den äginetischen Werken schwerlich beruhen, sondern nur auf gemeinsamer Entstehungszeit, Beginn des 5. Jahrh. v. Chr. Gegen eine Herkunft aus äginetischer Werkstätte spricht der geistige Charakter des Kopfes. Es beherrscht denselben eine herbe, tiefernste Stimmung, die zu dem Ausdruck liebenswürdiger Naivität und lebensfrohen Empfindens, welchen die unverwundeten Ägineten zur Schau tragen, im schärfsten Gegensatze steht und sicher nicht auf Rechnung der dargestellten Person, sondern einer anders gestimmten Künstler- bezw. Volksseele zu setzen ist. Dieser Zug ist ein entschiedener Fortschritt in der Richtung der Ausdrucksweise der Kunst in der ersten Blütezeit; tritt derselbe hier in dem Formenkleid der Ägineten und zwar der stilistisch älteren auf, so ist das Grund genug, den Schöpfer in einer anderen, aber verwandten Sippe zu suchen.

und VI, 17, 7? bis 18, 7); b) zum mindesten noch eine zweite, innere in der Flucht des Buleuterioneingangs und der halbrunden Basen elischer Frauen (Paus. V, 24, 1—4 und VI etwa 6, 1: Narykidas, Kallias bis etwa 18, 11):

5. die Spur einer Aufstellung zwischen Pelopion und Zeustempel (Paus. V, 24, 5—9);

6. eine Reihe, die sich von den genannten halbrunden Basen über die Basis des Dropion hinweg zwischen Pelopion und Zeusaltar hindurch gegen das Heraion erstreckte (Paus. VI, 1, 3 bis etwa 6, 1).

Die Bezeichnung Zeus darf als richtig angesehen werden. Eine kleine, gleichfalls in Olympia gefundene archaische Statuette (Ausgr. Bd. V Taf. XXVIII S. 17), die den Gott stehend und mit Mantel angethan darstellt, zeigt wesentlich den gleichen Kopftypus und ebenso eine weiter unten zu besprechende Terrakotta.

Aufser diesem Kunstwerke ersten Ranges ist eine grofse Anzahl von kleineren Bronzebildern, Werken der Volkskunst und Weihegaben des kleinen Mannes, und eine Reihe von Erzeugnissen des Kunsthandwerks in Metall gefunden worden. Bezüglich der meisten müssen wir uns begnügen, auf Furtwänglers oben citierte Arbeit, ferner Curtius' Abhandlung »Das archaische Bronzerelief aus Olympia« (Abhandl. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1879) und Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XXI—XXVI S. 16 ff.; Bd. V Taf. XXVII. XXVIII S. 17 f.; Funde Taf. XXVIII S. 17 zu verweisen. Besonders genannt seien jedoch:

Hohlform eines weiblichen Kopfes. Die Form ist gegossen und diente dazu, durch Einhämmern von Metallblech ein Hochreliefbild zu schaffen, das als Antefix künstlerisch verwendet werden konnte (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19; Curtius a. a. O. S. 4; Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII S. 117). Das Werk, unter dem ursprünglich vielleicht Hera verstanden war, scheint um mehr als eine Generation älter zu sein als der beschriebene Zeuskopf. Die Gesichtsbildung ist jener der sog. Apollofiguren von Tenea und Thera ähnlich und von gleicher Altertümlichkeit. Zu beiden Seiten des Halses, der mit einem Gehänge geschmückt ist, gehen dicke Locken nieder; dünnere, nudelartige umsäumen die Stirn. Die Formen erscheinen teils mit einem stumpfen Instrument geschnitten, teils mit der Hand modelliert; das ist Terrakottastil. (Brunn a. a. O. erklärt »die Scharfkantigkeit in den Löckchen über der Stirn, des Nasenrückens, der Ränder der Augen und Lippen« und hingegen die Rundlichkeit vieler anderer Partien aus der Herstellung in Hohlform). Das Köpfchen Ausgr. Bd. IV Taf. XXIV, 3 scheint in einer derartigen, freilich viel geringeren Hohlform ausgearbeitet zu sein.

Greifenköpfe (Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 47 ff.), Kesselhenkel teils getrieben, teils gegossen, Brustbilder (προτομαί) mit der Bedeutung der Abwehr. An dem stolz aufgebogenen Halse laufen reliefierte oder auch nur gravierte, spiralisch endende »Locken« herab. Eigentliches Gefieder fehlt. Ein Auswuchs über der Stirn hat tektonische Gestalt (ist knopfartig profiliert). Die Ohren sind löffelförmig und spitz und stehen hoch aufgerichtet. Der Schnabel ist drohend aufgesperrt und läfst die schmale, nach oben gekrümmte Zunge sehen. Die starke Betonung des Augenrands in Verbindung mit der Überhöhung des oberen Bogens deutet den mächtigen Blick an; an zwei Exemplaren war das Auge selbst aus Bernstein eingesetzt.

Ein Vergleich mit den Greifentypen des Orients offenbart die ganze Gröfse und Eigentümlichkeit der griechischen Gestaltungskraft: ihre merkwürdige Beschränkung auf die wesentlichen Züge eines Objekts mit Unterdrückung jedes das Auge zerstreuenden, die Gesamtwirkung störenden Details, ihre Erbostheit sozusagen auf klare und ausdrucksvolle Umrifsbildung, ihr Streben nach fester Gliederung und Proportionierung, das alles der Natur zum Trotz und doch wieder mit packender Lebendigkeit. — »Es ist dieser ebenso strenge als schöne, ebenso kühn von der Natur abweichende als von allem Phantastischen entfernte Typus, den wir so glücklich sind als griechisch nachweisen zu können, geradezu eine künstlerische That, eines der ältesten und deutlichsten Zeugnisse davon, wie die griechische idealisierende Gestaltungskraft den vom Orient überkommenen Formen gegenüber trat« (Furtwängler).

Henkelfiguren mit Flügeln und Vogelschwanz (Ausgr. Bd IV Taf. XXII—XXIV S. 17; Funde Taf. XXVIII S. 17), gegossen und graviert. Sie waren mit Nägeln so an den Gefäfsrand befestigt, dafs das menschliche Brustbild denselben überragend nach innen schaute, der gefiederte Teil aufsen anlag. Ösen dienten zur Aufnahme von Hängekettchen. Die Figuren sind bärtig und unbärtig, tragen langes massiges, im Nacken sich aufbuschendes Haupthaar und ein mit graviertem Ornament geschmücktes Ärmelgewand. Die Arme sind ausgebreitet an die Flügel angelegt. Flügel und Schwanz gehen nicht unmittelbar von der menschlichen Protome aus, sondern von einem bandartigen Ring. Der Typus ist orientalisch und soll ursprünglich den Gott Asshur dargestellt haben. Auch Stil und Arbeit sind nicht altgriechisch, sondern alle Exemplare als phönikischer Import anzusehen. Gleiche Dekorationsstücke sind in Präneste (hier noch mit dem Gefäfse zusammen) und im Orient selbst (Armenien) gefunden worden.

Bronzerelief, getrieben und graviert, nach oben sich verjüngendes (unten 0,35 m, oben 0,25 m breit; 0,86 m hoch) Beschlagstück eines Gerätes aus Holz, gefunden vor der Südwestecke des Zeustempels (Ausgr. Bd. III Taf. XXIII S. 14; Funde Taf. XXVI S. 16; Curtius a. a. O. S. 22 ff.).

Der bildliche Schmuck der dünnen Metallplatte ist ähnlich wie an den sog. korinthischen Vasen auf einige, durch Leisten getrennte Horizontalstreifen verteilt. Das unterste Feld, das allein so hoch ist als die drei übrigen zusammen, nimmt eine Darstellung ein, wie sie nach Pausanias auch an der sog. Kypselostruhe sich befand (Paus. V, 19, 5): Artemis, die Beherrscherin des Tierreiches, hält mit jeder

bau dagegen bestand aus Poros, ausgenommen die Sima von gebranntem Thon. 44 Säulen zwischen den Anten der nördlichen und südlichen Schmalseite schmückten die Fassade. Im Innern sind die Fundamente einer zweiten parallelen Säulenstellung vorhanden. Die Halle war demnach zweischiffig; ob von vorne herein oder, wofür bestimmte Merkmale zu sprechen scheinen, erst infolge späteren Umbaues, lassen wir dahingestellt.

Entstanden ist die Halle in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Das lehrt die Übereinstimmung ihrer Bauweise mit jener des Philippeion, und auch die Ähnlichkeit der mit Löwenköpfen und Anthemien plastisch verzierten Sima mit jener des Leonidaion.

Ihre Existenz verdankt die Anlage ästhetischen und praktischen Rücksichten. Kaum an irgend einer Stelle des olympischen Territoriums war eine geräumige, gegen plötzlich ausbrechendes Unwetter und gegen die Strahlen der Sonne schützende Halle mehr angezeigt als auf der Grenze der Altis und des Stadion. Zugleich gewährte die Halle den schönsten Überblick über die Denkmäler der Altis und den günstigsten Standpunkt zur Betrachtung der verschiedenen Aufzüge. Drittens aber erhielt so die Altisostseite einen künstlerischen Abschlufs und erhob sich auch in ästhetischer Hinsicht zur Hauptseite des Bezirks.

Die Echohalle war nicht das erste Unternehmen mit diesem speziellen Programm. Sie hat vielmehr, um eine Strecke weiter nach innen gerückt, eine ältere fast identische ersetzt, die abgebrochen wurde, als man die Stadionwälle erhöhte. Dieser Zusammenhang ist es eben, aus dem die Zeit der Erhöhung der Wälle sich bestimmt.

P r o ë d r i a (Südostbau; vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. IV. XXXVII S. 46 ff., Bd. V, 31, 22 f.).

In geringer Distanz von dem Südende der Poikile erhob sich zur Blütezeit Griechenlands eine zweite gleichfalls dorische Halle von 19 Säulen in der Fronte und je acht nach Norden und Süden, keine Wandelbahn, sondern eine V o r h a l l e.

Ausdehnung und Planbildung des zugehörigen Gebäudes sind jedoch so wenig ausgemacht als der Lauf der Altisgrenze auf dem entsprechenden Territorium. Vier nebeneinander liegende, nahezu quadratische Zimmer, von denen die beiden äufseren aus unbekanntem Grunde stärker fundamentiert worden sind als die mittleren, bildeten nämlich schwerlich das Ganze, sondern nur die vordere Abteilung desselben. Durch einen schmalen Hof, in dem ein Brunnen lag, getrennt folgten im Osten weitere Baulichkeiten, und dafs diese zu dem Hallenbau in engerer Beziehung standen, wird durch den Umstand, dafs Nord- und Südflügel der Halle von Osten her Zugänge hatten, mehr als wahrscheinlich.

An Ort und Stelle befinden sich von dieser älteren Südostanlage nur noch Reste der Fundamente, ferner die beiden profilierten Stufen und ein Teil der Rückwand des Hallenbaues. Viele Bestandteile des letzteren sind aber in dem römischen Neubau als Füllwerk benutzt gefunden worden. Sie sind gleich dem Unterbau aus Poros und tragen zum Teil noch ihren alten Stuck mit sehr wohl erhaltenem Kolorit. Auch Fragmente der thönernen Sima mit zungenförmig aus plastischem Blattwerk hervorbrechenden Wasserspeiern und lichtgelb in schwarzem Firnis ausgespartem Anthemienkranz nebst Mäanderschema haben sich erhalten (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXIX A = Funde Taf. XL S. 38). Der Fufsboden der Halle war mit Kieseln gepflastert. Löcher in dem Stylobat lassen auf eine Vergitterung der Interkolumnien schliefsen.

Man weist das Bauwerk dem 4. Jahrh. v. Chr. zu. 364 v. Chr. scheint es schon existirt zu haben. Wenigstens kennt Xenophon (Hell. VII, 4, 31) bereits mehr als e i n e Halle im Osten der Altis (vgl. oben S. 1093).

In der römischen Kaiserzeit erwies sich ein Neubau nötig und zwar, wie es scheint, infolge einer Feuersbrunst. Derselbe wurde im Norden bis an die Südwand der Poikile, im Westen auf den Stylobat der alten Halle vorgerückt. Dafs auch letztere wieder ersetzt wurde, darauf deutet ein langes Porosfundament, das sich von der Südwestecke der Poikile nach Süden erstreckt (vgl. oben S. 1070). Im übrigen erhielt der in Ziegelwerk aufgeführte Bau die Gestalt eines Wohnhauses mit drei Thüren in der der Altis zugekehrten Fronte. In dem Vorderhause unterscheidet man aufser dem Atrium mit seinem Impluvium eine Anzahl gröfserer Zimmer, darunter eines mit einem Badebassin, in dem etwas tiefer gelegenen Hinterhaus ein geräumiges Peristyl.

Errichtet wurde dieses Haus durch den Kaiser Nero; eine darin gefundene Bleiröhre trägt seinen Namen. Dafs es für den Kaiser selber bestimmt gewesen sei, ist damit nicht gesagt, noch auch an sich wahrscheinlich. Die Anlage kennzeichnet sich nicht als Absteigequartier für wenige Tage pomphafter Repräsentation, sondern ist zugeschnitten auf die Bedürfnisse eines längeren Aufenthalts und gewissermafsen spiefsbürgerlich würdevollen Lebens; das Vestibulum ist nicht ein Baugedanke ad hoc, sondern die flüchtige und verkürzte Abschrift der älteren imposanteren Vorhalle; die Art der Raumbenutzung schliefslich zeigt, dafs man durch Tradition und Bedürfnis sich an den Platz gebunden fand.

Aber wenn nicht für den Kaiser, für wen sonst könnte der Neronische Bau bestimmt gewesen sein? Für die Prokonsuln? Diese hatten ihr Absteigequartier nicht in einem von Nero, sondern von dem Eleier Leonidas gestifteten Haus und als Leonidaion ist der wirklich herrschaftliche und vornehmer Gäste

weit würdigere Südwestbau erkannt. Für die Priester? Sie hatten ihr Haus auf dem westlichen Aufsenterrain. Für die Athleten? Deren Wohnungen lagen hart bei dem Gymnasion (Paus. VI, 21, 2). So bleiben eigentlich nur die Hellanodiken. Gegen diese erkenntlich zu sein, hatte Nero allerdings Veranlassung genug, und dafs er es war, ist bekannt (Suet. Ner. 24). Auch ein Haus war für die Hellanodiken zu Olympia erforderlich [1]). Nur der Südostbau kann als solches in Betracht kommen. Schon seine Lage zwischen der Altis und den beiden Festspielplätzen qualifiziert ihn dazu, und überdies ist es das einzige Wohngebäude in Olympia, das noch keinen Herrn hat. Nichts ist daher wahrscheinlicher, als dafs der Neronische Bau in der That das Hellanodikeon darstellt.

Bestätigt wird dies durch die Altarperiegese des Pausanias. Sie hat uns gezwungen, das Nerohaus für die sog. Προεδρία zu nehmen, den Vorstandschaftsbau (vgl. oben S. 1071).

Im späteren Altertum wurde der östliche Teil des Neronischen Hellanodikeon wieder eingelegt und eine abermalige Erweiterung vorgenommen. In dem Nordflügel des Neubaues, der nun bis zu der Südwestecke des Stadionwalls wuchs, ist ein Zimmer mit einem »nach architektonischem Schema komponierten« Mosaikfufsboden bemerkenswert, in der Ostabteilung der schon S. 1064 genannte achteckige Saal. Die Fronte und die Eingänge scheinen von Westen nach Süden verlegt worden zu sein.

Buleuterion (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXV. XXXVI S. 40 ff., Bd. V, 32).

Über den Grad der Erhaltung des Buleuterion s. Ausgr. Bd. IV Taf. I—III S. 41. 46. Viele Bauteile (Poros) enthielt die byzantinische Westmauer.

Der Charakter der Buleuterionanlage war durch die beiden nach Osten orientierten Langbauten mit halbrundem Abschlufs bestimmt [2]). Grundrifs und Aufbau entsprachen einander fast vollkommen. Jeder Flügel hatte ein zweistufiges Krepidoma und öffnete sich mit drei Säulen in antis. Die Interkolumnien waren vergittert; Thüren in den beiden mittleren gewährten Durchlafs. Der halbrunde Abschlufs der Gebäude kam nach innen nicht zur Geltung. Eine Quermauer schnitt die Apsiden von dem Hauptraume ab. Dieser, ein mächtiger Saal, doppelt so lang als breit, war durch sieben gesondert fundamentierte Säulen in zwei Längsschiffe geteilt [3]). Aus jedem Schiffe führte eine doppelt verschliefsbare Thür in den Apsisraum, der selber wieder geteilt war, nicht durch Säulen, sondern eine Wand. Eine Thüre in derselben setzte die beiden kleinen Gemächer miteinander in Verbindung. Licht scheinen dieselben durch schmale Fenster in der Umfassungsmauer erhalten zu haben. Ob zwei Seiteneingänge in der Achse der westlichsten Innensäule des Südbaues von Anfang an vorhanden waren, ist ungewifs. Der Stil war dorisch. Die Gebälkglieder der Eingangsseite gingen um die ganze Aufsenwand herum, wobei aber Architrav und Wandfläche nicht geschieden waren. Den Abschlufs der Fronten bildeten mutmafslich Giebel, des Ganzen Satteldächer.

Beide Bauwerke sind nicht gleichzeitig entstanden. Das lehrt die Verschiedenheit sowohl ihrer Kunstformen als ihrer ganzen Bauführung.

Der besser erhaltene Südflügel ist nicht gleich dem Nordflügel als genaues Rechteck mit angelegtem Halbkreis, sondern als langgestreckte Ellipse mit abgeschnittenem Ostende ausgeführt. Der Grund dieses ausgeklügelten Verfahrens ist dunkel. Die Kapitelle der Eingangsseite erinnern in ihrem Profil an jene des Zeustempels. Die Einzelformen des Gebälks sind kräftig gehalten, aber von harmonischen Verhältnissen. Regula und Mutuli entbehren der Tropfen. Nach erhaltenen Koloritresten ist der Abacus des Architravs rot gefärbt gewesen, blau die Triglyphen und Mutuli, rot die Junktur über den Mutuli. Die Innensäulen, die ohne Zweifel eine Decke aus Holz getragen haben, sind auffallenderweise ungefurcht. Ob sie dem ursprünglichen Stützensystem angehören, ist fraglich. Als Bauzeit des Südflügels kann nur das 5. Jahrh. v. Chr. in Betracht kommen und zwar in seinen mittleren Dezennien.

Der Nordflügel ist älter und wohl noch im 6. Jahrh. v. Chr. errichtet worden. Die Regula übertrifft an Höhe den Abacus des Architravs, was nur an Bauten sehr alten Ursprungs vorkommt. Auch die Zahl der Tropfen, fünf statt der üblichen sechs, ist abnorm; sie waren aus Mergelkalk und eingezapft. An den Mutuli fehlten die Tropfen ganz. Die Metopen waren als besondere Platten hergestellt und in die Triglyphenblöcke eingefalzt. Als Reste des Farbenschmucks sind verzeichnet Blau an den Triglyphen und die Dekoration eines Antenkapitells, bestehend in abwechselnd roten und blauen Blättern auf dem Kymation und einem roten Mäander auf dem Abacus. — Über eine dem Buleuterion zugeschriebene Thonsima mit palmettengeschmückten Stirnziegeln und Wasserspeiern jenen ähnlich des Geloerschatzhauses vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXVIII (S. 20. 44) = Funde, Taf. XXXIX S. 37.

Nord- und Südflügel des Buleuterion verknüpft ein quadratischer Mittelbau und eine gemeinsame Vorhalle. Diese war ionischer Ordnung. An ihren Säulen sind die Niedrigkeit der Basis und die schwerfällige Gröfse der Kapitellvoluten merkwürdig und widerspruchsvoll. Verdeckt wurde durch die Halle

[1]) Schon von Lange a. a. O. S. 336 bemerkt.

[2]) Breite: 13,76 m (Nordbau), 13,80 m (Südbau) · Länge: 30,79 bezw. 30,53 m.

[3]) Nordbau 10,82 m zu 21,59 m; Südbau 10,42 bis 11,07 m zu 21,96 m.

nur der untere Teil der Längsbauten etwa bis zur Höhe des Architravs. Der Mittelbau (rund 14 m Quadrat) zeigt in der Mitte ein Fundament. Es läge am nächsten, dasselbe als Stylobat der Deckenstütze zu betrachten. Indessen gebietet Pausanias eine andre Interpretation. In dem Buleuterion stand nach ihm jenes Bild des Zeus Horkios, bei welchem die Agonisten samt ihrem Gefolge sowie die Hellanodiken die ihnen vorgeschriebenen Eide abzulegen hatten. Dieses Bild in dem quadratischen Raume aufgestellt zu denken, in dem Mittelbau das Hieron des Zeus Horkios zu erkennen, sind wir durch die Disposition des Buleuterion geradezu gezwungen, und auch das analoge Verhältnis des Hieron der Hestia zu dem Prytaneion drängt dazu. Ist dies richtig, so hat das Fundament schwerlich eine Deckenstütze getragen; denn da Eide unter freiem Himmel geschworen wurden, so wird auch das Heiligtum mit der Statue unbedeckt, blofs von einer Mauer umzogen gewesen sein. Das Fundament wäre dann als der Stereobat des Bildes selbst zu betrachten.

Gröfere Schwierigkeiten bietet der Erklärung die Gestalt, die man den Hauptbauten zu geben beliebte, und die Zweiteiligkeit des Buleuterion überhaupt (vgl. Lange a. a. O. S. 329). Warum ist, als das ältere Rathaus sich für die Verhandlungen der Bule nicht mehr ausreichend erwies, dasselbe nicht entsprechend erweitert und zu einem grofsen Hallenhause umgebaut worden? An Raum fehlte es ja keineswegs. Welche Bestimmung ferner mögen die den Sitzungssälen anliegenden Westräume gehabt haben, dafs für dieselben nicht rechtwinklig gebrochene Aufsenmauern, sondern gerundete erforderlich schienen? Diese Fragen eingehender zu beantworten, würde hier zu weit führen. Mit Recht sind unseres Dafürhaltens die Apsiszimmer für Schatzkammern erklärt worden. Nicht Tempelgut haben wir uns dort aufbewahrt zu denken, sondern profane Staatsgelder, wie sie eben für das Fest und die Platzverwaltung nötig waren. Die Rundung der Aufsenwände hat schwerlich historische Gründe, sondern nur technisch praktische. Was aber die so charakteristische Zweiteiligkeit des Buleuterion oder die Existenz zweier Rathäuser anlangt, so mufs diese in der Verfassungsgeschichte des elischen Staates, bezw. der Zusammensetzung der Bule begründet sein.

Das Heiligtum des Zeus Horkios und die Vorhalle sind gleichzeitig zu den beiden Rathäusern hinzugefügt worden; wie lange nach Vollendung des Südflügels, ist unbestimmt. Erst in der Spätzeit des Altertums ist die einfache Vorhalle zu einem trapezförmigen Vorhof mit Umgängen in dorischer Version erweitert worden. Durch dieses Atrium ging dem Buleuterion zwar nicht der Charakter eines Staatsgebäudes, wohl aber die volle und künstlerisch harmonische Wirkung seiner Fassade vollends verloren.

Südhalle (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. I — III. XXXIX S. 51; Bd. V, 31).

Den antiken Namen dieses 79,34 m langen und 12,85 m breiten Bauwerks kennen wir nicht. Es war eine Schutz- und Schauhalle gleich der Poikile, angelegt mit Rücksicht auf den zwischen Altis und Alpheios sich erstreckenden profanen Festplatz und das dort verkehrende Publikum, auf die mannigfachen Schauspiele, die hier dem Auge sich darbieten mufsten. Drei Strafsen durchschnitten das der Halle vorliegende Terrain: eine von Westen nach Osten, die von der heiligen Strafse zu dem Hippodrom, weiterhin nach Harpina u. s. w. führte, und zwei von Süden nach Norden, die Agyia des Leonidaion und die Südthorstrafse, die sich innerhalb der Altis mit der Pompenstrafse vereinigte. Auf die beiden letzteren öffneten sich die Schmalseiten der Halle mit je 6 Säulen, nach der ersteren und dem gesamten äufseren Festplatze die Hauptfront mit 33 Säulen. Nach Norden war das Gebäude bis auf je einen Zugang zwischen den Anten der Rückwand und den Säulen der Schmalseiten geschlossen.

Der dreifach gestufte Unterbau, der im Norden nur bis zu den beiderseitigen Rückwandanten sich erstreckt, ist aus weifsem Kalkstein und reich profiliert. Der Hallenraum selbst war zweischiffig. Die äufseren Säulen und das Gebälk bestanden aus Poros und hatten dorische Version, die Zwischenstützen waren aus Sandstein und korinthisch. Diese, im ganzen 17, gehören ihrer Formgebung nach entschieden in die römische Kaiserzeit; dagegen möchte man das übrige Bauwerk noch der hellenistischen Zeit zuweisen. Bekräftigt wird dieser Ansatz und die Annahme eines späteren Einbaus der vorgefundenen Zwischenstufen durch die Verschiedenheit des Materials (vgl. Bötticher a. a. O. S. 398).

Leonidaion (Südwestbau. Vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXVIII S. 49 f.; Bd. V Taf. VI. XLI—XLIII S. 8. 43 ff., Abb. 1300 S. 1089 nach Bötticher a. a. O. S. 355).

Bei dem Umbau, den das Leonidaion in römischer Zeit erfuhr, blieben die seine Physiognomie bestimmenden Teile erhalten. Reste (Poros) sind in situ (Säulenbasen, Krepis, Fundamente) oder hervorgezogen aus der byzantinischen Westmauer so reichlich vorhanden, dafs teils eine genaue und vollständige, teils eine wenigstens in den Grundzügen sichere Rekonstruktion des ursprünglichen Bauwerks möglich ist.

Das Leonidaion war ein Oblong von 73,51 m zu 80,20 m. Seinen Mittelpunkt bildete ein quadratischer Hof von rund 30 m Seite, der von einer dorischen Halle (44 Säulen) umgeben war. Rings um die Halle lagen Säle und Zimmer, im Norden, Osten und Süden auf eine Tiefe von ca. 10 m, im Westen von ca. 15 m. Hier befanden sich die Hauptgemächer: ein grofser

Mittelsaal und je ein etwas schmalerer Saal zur Rechten und zur Linken. Eigene Säulenstellungen scheinen dieselben ausgezeichnet und mit der Hofhalle verknüpft zu haben. Aufsen war das mächtige Viereck von einer Halle jonischer Version umschlossen. Die Anzahl der Zugänge in das Innere ist unbekannt; die Hauptpforten sind jedenfalls an der den Hauptgemächern entgegengesetzten Ostseite vorauszusetzen.

Eine unanfechtbare Antwort auf die Frage, welche Bestimmung die Stiftung des Leonidas ursprünglich gehabt habe, läfst sich schwerlich mehr geben; dazu ist das Innere zu stark zerstört. An eine Palästra zu denken liegt nahe und scheint durch die Auffindung einer Anzahl von Ölfläschchen in einem gegen Nordosten gelegenen kleineren Zimmer noch besonders gerechtfertigt. Indessen ist gewifs mit Recht die Kleinheit des Hofes im Verhältnis zu der bebauten Grundfläche dagegen geltend gemacht worden. Die Vermutung, es sei das olympische Hellanodikeon (C. Lange a. a. O. S. 335 ff.) verstöfst gegen die Altarperiegese. — Sicherlich hatte die Aufsenhalle ihren eigenen, von der Bestimmung des Inneren unabhängigen Zweck. Sie ist zu ausgedehnt, als dafs das Bauprogramm lediglich in einer wirkungsvollen Dekoration des Äufseren oder der Charakterisierung eines Luxusbaues bestanden haben könnte. Uns scheint die Kombination der Hallen mit den Aufsenseiten des Hauses demselben Bedürfnis entsprungen, welches die Echohalle und die Südhalle als selbständige Bauten ins Leben rief. Die Hallen des Leonidas konnten einer noch weit vielköpfigeren Menge Unterstand bieten und als θέατρον dienen denn jene. Zu letzterem lagen sie an dem besten Platze, in dem Winkel zwischen der die heilige aufnehmenden Pompenstrafse und dem Wege zu dem äufseren Festplatz und dem Hippodrom, und auch die eigentümliche Orientierung (Verschiebung) des Ganzen, für die man sonst vergeblich nach einer Erklärung sucht, ist zweifellos darauf berechnet, den Ausblick von den Hallen so günstig als möglich zu gestalten. Was aber den mit den Hallen kombinierten Innenbau betrifft, so dürfte es schwer sein, eine entsprechendere Bestimmung für ihn ausfindig zu machen als die, welche er zu Pausanias' Zeit hatte, wo — wir dürfen wohl ergänzen, unter anderen — die Prokonsuln darin wohnten. Zu einem Hôtel (καταγώγιον) für die Ehrengäste des elischen Staates: befreundete Fürsten und Staatsmänner, Führer (ἀρχιθέωροι) von Staatsgesandtschaften (θεωρίαι), um Olympia verdiente Private u. dgl., scheint die Anlage, der einerseits die Anspruchslosigkeit und Zweckmäfsigkeit eines wirklichen Hauses, anderseits die Grofsräumigkeit und Offenheit einer Palästra oder eines Verwaltungsgebäudes fehlt, in der That am besten geeignet. Spuren von Wagengeleisen an der Nordwest- und Nordostecke der Aufsenhalle würden, wenn die betreffenden Plinthen nicht erst nach anderweitiger Benutzung hierher versetzt worden sind, dies nur bestätigen.

Der römische Umbau liefs die äufsere und innere Halle bestehen, die dazwischen liegenden Wohnräume aber wurden umgestaltet (Ziegelwerk) und der offene Hof zu einer Wasser- und Gartenanlage benutzt.

In dem alten Bau hatten die dem Hofe fern liegenden Ecksäle Mangel an Licht. Abhilfe zu schaffen, verwandelte man die anstossenden Säle des Nord-, bzw. Südflügels in umsäulte Lichthöfe mit Impluvien. Auf diese Lichthöfe wurden nun der Responsion halber auch die nächsten mehr gegen die Mitte der betreffenden Flügel gelegenen Zimmer orientiert, während das mittelste — eine schwer begreifliche Raumvergeudung — zum Durchgang in den Haupthof genommen worden zu sein scheint. In der Längsrichtung des Gebäudes (Ostwest) gehende Korridore verbanden die beiden Flügelabteilungen. Geringer waren die Veränderungen auf dem West- und dem Ostflügel. Hier nahm die Mitte ein mit zwei Säulen sich öffnender, übrigens schon in griechischer Zeit vorhandener Saal ein, an den sich rechts und links zunächst ein Durchgang, dann ein kleineres und weiterhin ein gröfseres Zimmer anschlossen; dort führte man an den Wänden des Hauptsaals eine Säulenstellung hin, wodurch dieser das Schema eines vornehmen Tricliniums erhielt[1]).

Die Hofanlage besteht in der Hauptsache aus zwei tiefen Bassins, von denen das innere einen Kreis, das äufsere mehrere Kurven beschreibt, und zwei entsprechenden Inseln. Diese haben wir uns bepflanzt und mit kleineren, auf Ziegelpfeilern aufgestellten Dekorationsstücken ausgestattet zu denken; das Köpfchen der knidischen Aphrodite Abb. 1294 S. 1087 ist hier gefunden worden. Brücken führten über jeden Euripus.

Die Gründung des Leonidaion fällt möglicherweise noch in das 4. Jahrh. v. Chr., sicher vor den Bau der westlichen Altismauer. Seine Ostfassade steht dieser unvorteilhaft nahe und seine Nordostecke tritt gegen das Pompenthor, den Südflügel desselben verdeckend, vor. Dies war zu vermeiden, wenn Mauer und Thor zur Zeit des Leonidäischen Baues schon existiert hätten; gezwungen aber war man zu dem Verstofse, wenn zur Zeit der Mauer- und Thoranlage das Leonidaion schon bestand (vgl. Funde S. 19; Bötticher a. a. O. S. 353). Die Südwest-

[1]) Die zehn gleich oder nahezu gleich grofsen Wohnungen, die C. Lange a. a. O S. 337 unterscheidet, reduzieren sich auf Säle verschiedener Gröfse und Gestalt (mit und ohne Säulen in *antis*, mit und ohne Vorzimmer, προκοιτών); die Zehnzahl aber ist rein willkürlich konstruiert.

trace des Peribolos war nämlich durch das Hippodameion, das nicht aufserhalb bleiben durfte, unabweichlich vorgezeichnet, für das Thor aber blieb unter solchen Umständen eine bessere Stelle als die gewählte nicht übrig, da einer Verlegung mehr nach Norden die Tempelterrasse im Wege stand. Aufserdem ergibt sich das höhere Alter des Leonidaion auch durch den Befund seines Unterbaues und dessen nächster Umgebung. Der unterste Teil seines zweistufigen Krepidoma ist nämlich verschüttet und unter der den Bau umziehenden Wasserrinne eine ältere, ca. 0,48 m tiefer liegende gefunden worden, eine Thatsache, die nach Borrmann aus dem Bestreben zu erklären ist, die bei Erbauung des Pompenthores zwischen dessen Niveau und jenem des Leonidaion sich ergebende Höhendifferenz möglichst zu verringern. Somit ergäbe sich, vorausgesetzt, dafs die Westaltismauer wirklich, wie behauptet wird, der »makedonischen Epoche« angehörte, als Bauzeit des Leonidaion ungefähr die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. Indessen da jene Behauptung keineswegs so fest steht, sei hervorgehoben, dafs der Charakter des Bauwerks weit mehr der durch die Diadochen inaugurierten Kunstepoche entspricht als jener des Mausoleums und ephesischen Artemisions. Schon die etwas prahlerische und luxuriöse Gröfse der Anlage reimt sich schlecht mit den Anschauungen einer Zeit, die nur den Göttern Paläste vergönnte. Auch die Formgebung entbehrt bereits jener natürlichen Anmut, welche den Werken aus den mittleren Dezennien des 4. Jahrh. v. Chr. noch eigen ist. Jener Vollkörperlichkeit, jener scheinbar zwanglosen, sozusagen volltönenden Aussprache inneren Lebens, die von der ersten Blütezeit bis in die Epoche des Skopas Prinzip der griechischen Kunst ist, tritt hier bereits die Magerkeit und der ausgesprochen geometrische oder schematische Zuschnitt der Glieder gegenüber.

Beide Hallen waren eleganten Aufbaues. In der ionischen fehlte der Fries; die Säulen der dorischen entwickelten sich zu einer Höhe von 6 unteren Durchmessern und waren überdies so weit gestellt, dafs auf jedes Interkolumnium je drei Metopen kamen, dies halb mit Rücksicht auf gröfsere Lichtzufuhr für die dahinter gelegenen Gemächer, teils aber auch in dem Bestreben, der dorischen Version die Lichtheit der jonischen zu geben.

An dem Gebälk der Innenhalle hat sich unter einem späteren Putz die ursprüngliche Bemalung zum Teil sehr gut erhalten. Triglyphen und Metopen waren dunkelschwarzblau; die Gliederung zwischen Triglyphon und Geison trug zu unterst ein Schema von blauen, weifs umränderten Blättern auf rotem Grund, inmitten einen Mäander in Roth auf blauem Grund, zu oberst wieder ein Schema von Blättern, die in Rot und Blau alternierten, aber nicht Blatt für Blatt, sondern merkwürdigerweise Blatthälfte für Blatthälfte. Die Junktur über den Tropfenplatten war rot, das Blattornament des Geisonkyma rot und blau.

Ausgezeichnet durch die Schönheit ihres plastischen Schmuckes (Löwenköpfe mit Akanthosranken, aus denen schlanke Doppelpalmetten als Stirnziegel emporspriefsen) ist die Terrakottasima der Aufsenhalle. Ihren unteren Saum verziert ein gelb in dunklem Firnisgrund ausgesparter Mäander, ihr Kyma ein gleichfalls nach der Methode der sog. rotfigurigen Vasenbilder koloriertes Blattschema.

Werkstätte des Pheidias (byzantinische Kirche. Vgl. Ausgr. Bd. II S. 18; Bd. III Taf. XXXVI S. 29 ff.; Funde Taf. I—III).

Die eingehende Untersuchung der schon durch die französische Expedition aufgedeckten byzantinischen Kirche hat ergeben, dafs deren Unterbau in althellenische Zeit zurückreicht. Die Fundamente und der ca. 1,90 m hohe Sockel des 32,18 m langen und 14,50 m breiten Gebäudes sind aus Poros; darüber folgte Ziegelwerk. Eine Wasserrinne, die das Mauerwerk umzieht, ist mit zahlreichen Schöpfplätzen versehen, ein Zeichen starken Wasserverbrauchs im Innern oder in der Umgebung. Der Eingang lag im Osten. Zwei vortretende Pfeiler teilten den Raum in ein quadratisches Vorgemach und einen oblongen Saal. Parallel jeder Längswand waren Stützen angeordnet, in dem Vorraum je zwei, von denen nur die Sockel gefunden worden sind, in dem Saal je vier Säulen dorischer Ordnung. Hier müssen überdies nach »paarweise übereinander liegenden Quadratlöchern« in dem Porossockel zur Aufnahme von »gabelförmigen Trageisen« zu schliefsen, in einer Höhe von 1,30 m über dem Fufsboden »Regalbretter« an den Wänden hingelaufen sein. In dem Vorgemache dagegen ist »ein 6,08 m langes und 1,25 m breites an den Enden abgerundetes Becken aus Poros mit 0,16 m hohen Backsteinrändern, dessen halbrunde Enden mit Marmorplatten gepflastert sind«, zum Vorschein gekommen.

Dieses Bauwerk mufs dasselbe sein, das uns Pausanias als ἐργαστήριον Φειδίου vorführt. Topographische Gesichtspunkte lassen bezüglich des letzteren nur die Wahl zwischen dem Unterbau der byzantinischen Kirche und dem »antiken Bau«. Dieser schliefst sich aber durch seine Grundrifsbildung, die nur die Anlage von Raumabschnitten sehr geringer Tiefe gestattete, sofort selbst wieder aus (vgl. oben S. 1070). Dagegen trägt jener den Beweis, dafs er in der That die Werkstätte des Pheidias ist, auch in sich selbst.

Wäre Pheidias' Schöpfung ein Steinkolofs gewesen, so würden wir von dem Gebäude, in dem dieselbe entstand, als selbstverständlich voraussetzen, dafs es eine lichte Höhe und Breite zum mindesten gleich der Zeustempelcella gehabt habe. Eine solche For-

derung scheint unbegründet, nachdem das Bild aus Gold und Elfenbein war, also aus vielen Einzelteilen sich zusammensetzte. Trotzdem ist dieselbe auch bei dieser Technik berechtigt. Zwar zur Bearbeitung der verschiedenen Inkrustationsstücke genügten auch kleinere Räume. Allein diese Detailarbeit setzt die Existenz der Grundform voraus. Auch nachdem diese vorhanden, war die Ausmodellierung, Anpassung und Fugung der einzelnen Goldelfenbeinteile noch immer eine schwierige und äufserste Sorgfalt erheischende Arbeit, bei der es auch an kleinen Änderungen, Nachhilfen in der Grundform selbst nicht gefehlt haben wird. Dafs diese vorerst in Thon hergestellt und nach dem Thonmodell die Inkrustationsarbeiten betrieben worden wären, hat Bötticher a. a. O. S. 318 mit Recht zurückgewiesen. Aber auch angenommen, es sei dies der Fall gewesen und man habe sich nicht gescheut, später über dem definitiven Kern das kostbare Material noch einmal einer Bearbeitung zu unterziehen, zu recken und zu biegen, anzuflicken und wegzunehmen, immerhin mufste das Atelier so geräumig sein, dafs man die Grundform (sei es nun in Thon oder, wie wir bestimmt annehmen, gleich in Holz) auch darin aufbauen konnte.

Der gestellten Forderung entspricht der Unterbau der byzantinischen Kirche vollkommen. Schon Adler hat auf die merkwürdige Übereinstimmung desselben mit der Zeustempelcella nach Länge, Breite, Thürweite (4,50 m), Orientierung, innere Einteilung, sowie auf die bedeutende Höhe des Baues -- die Stärke der Sockelmauer beträgt 1,12 m — aufmerksam gemacht. Nur sind es in erster Linie nicht ästhetische Rücksichten, welche die Übereinstimmung hervorgerufen haben, sondern die angedeuteten praktischen [1]). Aus dem Atelier wird das Bild in einzelnen gröfseren Partien fix und fertig in sein definitives Heim, den Tempel, verbracht worden sein.

Ebensowenig als die Raumverhältnisse braucht die Anordnung von Säulen im Innern auf Gründe ästhetischer Natur zurückgeführt zu werden. Bei der Weite des Raumes (12,26 m) waren eben Zwischenstützen für die Decke unerläfslich. Ob dieselben von Anfang an aus Stein gewesen sind, ist freilich eine andre Frage. Dafs »Regalbretter« für das Atelier von besonderem Werte waren, leuchtet ein. Rätselhaft bliebe nur das beschriebene »Becken« des Vorraums, wenn dasselbe als solches in hellenische Zeit zurückgehen sollte. Indessen scheint seine Anlage erst aus römischer Zeit zu datieren, in welcher auch die rundbogig geschlossenen Fenster der Längswände, je drei auf jeder Seite, entstanden sind. Pausanias erwähnt in dem Ergasterion den Altar aller Götter ἐν κοινῷ. Diesen kann man sich nicht besser situiert denken als in dem Vorgemach, dort wo das »Becken« sich befindet Es läfst sich daher die Frage nicht abweisen, ob, was von dem Bassin hellenischen Ursprungs ist, nicht doch einen Bestandteil dieses Altars gebildet hat.

Selbstverständlich umgaben seinerzeit das beschriebene Atelier, das wesentlich als Komponier- und Materialsaal gedient haben dürfte, noch verschiedene Annexe: Fachwerk- und Bretterbuden, Öfen u. dergl. Dafs man den Hauptbau, den Stellvertreter des im Bau begriffenen Zeustempels, das Geburtshaus des Bildes, nach erfülltem Zweck nicht wieder abbrach, kann bei seinem durch die Gröfse und Kostbarkeit des Bildes bedingten monumentalen Charakter nicht Wunder nehmen. Welche neue Bestimmung er aber erhalten habe, ist schwer zu sagen. Curtius' Meinung, das Gebäude habe der olympischen Priesterschaft als Versammlungs- und Amtslokal gedient, mag, auf die nachpheidiasische Zeit beschränkt, das Richtige treffen (Altäre S. 20). Denn der Saal liegt nicht nur unmittelbar bei dem Theekoleon, sondern scheint in römischer Zeit auch in dessen Erweiterungsbauten hineingezogen worden zu sein [1]).

In diesem Gebäude, ursprünglich Ergasterion, später Bestandteil des Priesterhauses, schlug also zu Beginn des 5. Jahrh. n. Chr. der jungchristliche Kult seinen Sitz auf (vgl. oben S. 1065). An die ehemalige Thüre wurde die A p s i s angebaut, die beiden westlichsten Fenster zu Thüren vertieft und die südliche durch eine A u fs e n h a l l e als Hauptpforte bezeichnet. Eingesetzte Scheidemauern und Säulen gaben nach Abbruch der störendsten Reste des alten Innenbaues dem Raum eine neue Einteilung. Ein Raumabschnitt am Westende wurde zu zwei, ihrer Bestimmung nach unbekannten Z i m m e r n benutzt. Sie mündeten auf einen zwischen den beiden Thüren hergestellten schmalen H o f. An diesen stiefs eine von vier Säulen getragene i n n e r e V o r h a l l e (Narthex). Von hier führten drei Thüren in die d r e i s c h i f f i g e B a s i l i k a.

---

[1]) Ausgr. a. a. O. S. 31: »Nun sind die lichten Mafse dieses Gebäudes den entsprechenden der Cella des Zeustempels sehr ähnlich; die dreischiffige Raumgestaltung mit Seitengalerien auf je sieben Stützen ist dieselbe; identisch ist ferner nach Lage und Gröfse die kolossale Eingangsthür, identisch endlich die Orientierung, so dafs bei Annahme eines gleich grofsen Oberlichts Tag für Tag in dem Atelier dieselbe Beleuchtung war wie in dem Tempel und folglich auch jede Wirkung von Luft und Licht schon am grofsen Modell beobachtet und für das Original direkt verwertet werden konnte.«

[1]) Rathgeber: »Desselben Gebäudes (Ergasterion) bedienten sich wohl auch die Nachkommen des Pheidias, die Phaidryntai, sowie der Messenier Damophon in Fällen, wo die Arbeit nicht am Kolofs im Tempel selbst gemacht zu werden brauchte.«

Je fünf Stützen, drei Säulen und dem Altarraum zunächst zwei mit Halbsäulen versehene Pilaster, trennten die Schiffe. Durchbrochene Marmorschranken mit Thüre sperrten und öffneten das Presbyterium. Noch vor den Schranken erhob sich an der Evangelienseite ein über Treppen von zwei Seiten zugänglicher Ambon. Unter dem Triumphbogen stand der Altar. In der Apsis schliefslich lief eine halbkreisförmige Bank mit Kathedra für die Geistlichkeit hin. Alle besseren Bauteile sind antiken Gebäuden entnommen worden. Aus dem Philippeion stammen Teile des Fufsbodenbelags, aus der Exedra des Herodes korinthische Pilasterkapitäle.

Palaistra und Gymnasion (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. V. XXXVIII—XL S. 40 ff.; Funde Taf. I—III; Abb. 1301 S. 1089).

Die Palästra, »der kleinere Bezirk zur Linken des Eingangs in das Gymnasion« (Paus. VI, 21, 2), bildet ein Quadrat von rund 66 m Seite. Der aufsen mit einem Deckgesims versehene und profilierte Sockel der Mauern bestand gleich sämtlichen Stützen aus Poros, der obere Teil der Umfassungswände dagegen aus Ziegel-, der Innenwände aus Fachwerk. Gebälk und Decke waren aus Holz.

Die Eingänge, Vestibüle (πρόθυρα) mit zwei Säulen in antis korinthischer Ordnung, lagen an den beiden Enden der Südseite; sie führten nicht unmittelbar in das Innere, sondern vermittelst eines Durchgangsraums (θυρωρεῖον, θυρών, θύρωμα) [1]. Eine einfache Thüre in der Nordwand verband die Anlage mit dem Gymnasion.

Den gröfsten Flächenraum des Gebäudes nimmt ein quadratischer, von einer dorischen Säulenhalle umschlossener Hof (ca. 41 m Seite) ein. Dieser Hof war es, wo für gewöhnlich die Übungen der Palästra (Ring- und Faustkampf, Sprung) vorgenommen wurden. In seinem nördlichen Teile hat sich ein merkwürdiges, aus zweierlei Thonplatten formiertes Pflaster erhalten. Die einen sind quadratisch und an ihrer Oberfläche fein gerieft, die anderen haben die Gestalt von flachen Regenziegeln, und zusammengeordnet sind beide Arten in der Weise, dafs je vier Reihen der ersteren in westöstlicher Richtung von je zwei Reihen der letzteren unterbrochen werden. Die Ausdehnung dieses jedenfalls auf festen Stand und Entwässerung berechneten Belags steht ebenso wenig fest als sein besonderer Zweck.

Rings um den Hof lagen Zimmer und offene Säle *(exedrae)* verschiedener Gröfse. Die Säulenstellungen der letzteren hatten ionische Version, so dafs also alle drei Stilarten an dem Gebäude vertreten waren. Die gröfste Tiefe hatten die den Eingängen gegenüber gelegenen Räumlichkeiten der Nordseite. In der hier die Mitte einnehmenden Exedra, dem rings mit einer Steinbank versehenen Hauptsaal der gesamten Anlage, haben wir das Ephebeum (ἐφηβεῖον) zu erkennen (Vitr. V, 11), nicht in der schmalen Halle, die fast die ganze Südseite behauptet. Die beiden Zimmer zur Rechten und Linken des Ephebeum dürften als Elaeothesium (ἐλαιοθήσιον) und Conisterium (κονιστήριον) zu bezeichnen sein. Die Eckzimmer der Nordseite waren nicht direkt vom Hofe aus zugänglich; das östliche gibt sich durch sein Badebassin als *frigida lavatio* (λουτρόν) zu erkennen, und eine ähnliche Bestimmung wird auch das westliche gehabt haben (Vitr. l. c.). Die Garderobe (ἀποδυτήριον) darf man, wenn es eine besondere gab, wohl in dem Zimmer annehmen, das an den Westeingang stöfst und sicher durch eine Thüre verschliefsbar war. Für die übrigen Räumlichkeiten sind Namen nicht einmal in Vorschlag zu bringen. Mehrere waren gleich dem Ephebeum mit Steinbänken versehen; wie wenig man sie deshalb als Auditoria zu bezeichnen das Recht hat, lehrt der Umstand, dafs auch die beiden Prothyra solche Bänke hatten.

Das Terrain der Palästra ist frühzeitig von den Ablagerungen des Kladeos überdeckt und so ihr Baumaterial gegen Verschleppung und Vernichtung mehr gesichert worden. Eine Anzahl von Säulen hat man wieder ganz aufrichten können. Die Schäfte waren in ihrer unteren Hälfte unkanneliert, entweder ringsum oder doch an der Innenseite. Verhältnisse (die Höhe der dorischen Säulen beträgt 6 unt. Durchm.) und Formgebung sind jene des hellenistischen Zeitalters. Die letztere ist nicht frei von Willkür und kühnen Neuerungen und bekundet zugleich mit der Respektlosigkeit vor dem hergebrachten Aussehen der Glieder eine gewisse Derbheit oder Unreinheit des Geschmacks, die der hellenischen Kunst bis in das 3. Jahrh. v. Chr. hinein ganz fremd bleibt. Hierher gehören namentlich die zwitterhafte, pompejanisch anmutende Kapitellbildung der Eingangssäulen, der schreinerstilmäfsige Zuschnitt der dazu gehörigen Antenkapitelle, die allerdings pikante Spielerei, das Polster des ionischen Kapitells zu durchschneiden und beide Teile als mit ihren Stengeln in einander geschlungene Lotoskelche darzustellen u. s. w. Mit dem dick aufgetragenen Putz haben sich viele Koloritspuren erhalten. Alle Kymatia (auch das Echinuskyma der ionischen Säulen) waren mit Blattornament, alle Rundstäbe mit Perlschnüren malerisch detailliert; der Hals der ionischen Anten trug einen etwas barocken Anthemienkranz. Als vorherrschende Farben werden Tiefblau und Rot bezeichnet.

Man kommt der Wahrheit gewifs näher, wenn man die Errichtung der Palästra statt in das Ende des 4. in die zweite Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. setzt. Auf ihrem Grund und Boden hatte schon vordem ein Gebäude gestanden, wie aus der reichen Durch-

[1] In dem Thürraum des südöstlichen Eingangs scheint ein Altar gestanden zu haben.

setzung der Erdschichten unter ihren Fundamenten mit Aschen- und Kohlenresten geschlossen worden ist (Ausgr. a. a. O. S. 41).

Wohl vornehmlich mit Rücksicht auf die primitiven und ungenügenden Badeeinrichtungen der Palästra ist in römischer Zeit in nächster Nähe derselben eine Thermenanlage aufgeführt worden. Der Situationsplan zeigt sie südwestlich von dem Bau, bei der neuen Kladeosbrücke.

Das Gymnasion war nicht wie die Palästra ein geschlossenes Gebäude, sondern ein ausgedehnter, von Säulenhallen locker umrahmter Platz. Auf letzterem sah Pausanias jene Krepis, die vordem ein Tropaion über die Arkader getragen hatte. Die Hallen des Gymnasion waren dorischer Ordnung. Die südliche, deren Erstreckung unbekannt ist, lehnte sich an die Nordwand der Palästra. Die östliche zweischiffige, mit durch Strebepfeiler verstärkter Rückwand, von welcher Süd- und Nordende freigelegt worden sind, hatte eine Länge von über einem Stadion oder rund 210 m, und es ist somit klar, dafs sie als überdachtes, bei schlechtem Wetter benutztes Stadion (Vitr. l. c.) zu betrachten ist. »Lochartige Ausklinkungen« in der Axe der dritten Innensäule von Süden haben wahrscheinlich zur Aufnahme von hölzernen Marken gedient, die zusammen mit anderen an der entsprechenden Stelle vor dem Nordende die genaue Stadionlänge bezeichneten.

Die Konstruktionsweise des Gymnasion ist dieselbe wie jene der Palästra. Auch in stilistischer Hinsicht stehen beide Bauwerke einander sehr nahe.

Zwischen Süd- und Nordhalle des Gymnasion lag die von Pausanias erwähnte ἔσοδος in Gestalt eines stattlichen Propylaion. Nicht nur die lockere Verbindung desselben mit den Hallen, auch die Verschiedenheit des Materials (weifser Kalkstein für Stereobat und Stufenbau, Poros für Säulen, Gebälk und Decke) und des Stils geben den späteren, wohl nahe dem Beginn der römischen Kaiserzeit erfolgten Einbau zu erkennen. Den Kern der auf drei Stufen erhobenen Anlage bildeten zwei in Halbsäulenform endigende Längsmauern mit je einer ebenso abgerundeten Quermauer. Durch jede Quermauer war eine Thüre gebrochen, die seitlichen Durchgang gewährte, während zwischen ihren Stirnen der etwas tiefer gelegene, breitere, mit Gitterthüren versperrbare Hauptweg hindurchführte. Aufser den Halbsäulen der Querwände trennten zwei Reihen von je sechs Säulen, drei östlich und drei westlich von der Querwand, das Hauptschiff von den Nebenschiffen, der eigentliche Thorvorbau aber bestand in je vier Säulen mit Gebälk und Giebel.

Den Aufbau korinthischer Version zeigt Abb. 1301 S. 1089. Die Kapitelle sind gut gezeichnet, aber schon römischen Charakters. Den Fries schmückten Stierschädel und Blumen, die durch Wollbinden guirlandenartig verbunden waren. Auch die Decke war aus Stein; aus ihren tiefen Kassetten hingen plastische Sternblumen nieder.

Nächst der Osthalle des Gymnasion lagen nach Pausanias (VI, 21, 2) gegen Mittag und Abend gerichtet die Wohnungen der Athleten (τῆς στοᾶς δὲ τῆς πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον τοῦ γυμνασίου προςεχεῖς τῷ τοίχῳ τῶν ἀθλητῶν εἰσὶν αἱ οἰκήσεις, ἐπί τε ἄνεμον τετραμμέναι Λίβα καὶ ἡλίου δυσμάς). Es kann kaum ein Zweifel bestehen, dafs hierunter der Komplex zu verstehen ist, der, von der Rückwand der Oststoa nur durch die mehrfach erwähnte Südnordstrafse getrennt, hinter dem Prytaneion nach Norden sich ausdehnt und in dem Situationsplan als »römische Thermen« bezeichnet ist. Die Thermen werden einen Annex des Athletenhauses gebildet haben. An der Strafse läfst der Plan ein einfaches θύρωμα und daran anschliefsend ein Peristyl mit Bassin erkennen; den Fufsboden dieses Peristyls schmückten Mosaikbilder römischer Zeit.

Bildwerke aus Olympia.

Von der Menge der einst in der Altis vorhandenen Bildwerke hat der Leser durch das Kapitel über Pausanias' Periegese eine Vorstellung empfangen. Auch wie diese Hunderte von Weihgeschenken, Ehren- und Siegerstatuen angeordnet und über das Altisterrain verteilt waren, ist dort klar zu stellen versucht worden [1]).

[1]) Dieselben Reihen, die Pausanias' Periegese zu rekonstruieren zwingt, ergeben sich, wenn man lediglich die Disposition der in dem Situationsplan verzeichneten Basen verfolgt. Man unterscheidet:

1. eine Basenreihe am Fufse der Schatzhausterrasse von dem Metroon bis in den Stadioneingang hinein (Paus. V, 21, 2—16);

2. deren Fortsetzung vor der Echohalle (Paus. V, 21, 17—22, 1) und Proedria (die Kerykenbühne scheint Strafzanes und andre Anathemata geschieden zu haben);

3. je eine Reihe zu beiden Seiten des Westostschenkels der Pompenstrafse, a) eine nördliche auf der Tempelterrasse (Paus. VI etwa 13, 11: Telemachos — 16, 9); b) eine südliche (die nahe der Westaltismauer einen kurzen Zweig nach Süden entsendet) vor dem Hippodameion und Buleuterion (Paus. V, 22, 2 bis V, 23 und VI, 17, 1 bis 17, 7?); die Statuen haben wir uns der Strafse zugekehrt zu denken, nur aus der Gruppe an dem Buleuterioneingang scheinen welche nach Osten orientiert gewesen zu sein (Paus. V, 22, 5);

4. in der Masse der vor der Zeustempelfronte gelegenen Basen a) eine äufsere Reihe, die in der Linie der Wasserleitung bis in die Nähe der Oinomaossäule sich erstreckt (Paus. V, 23, 1 bis 24, 1

Die Zahl der gemachten Funde ist eine verhältnismäfsig sehr geringe. Der Grund liegt in dem Material, aus dem weitaus die meisten Altisbildwerke gefertigt waren: Bronze, die zu allen, besonders aber in barbarischen Zeiten gesucht und hochgeschätzt war.

Nur die bedeutendsten Skulpturen aus Olympia sollen hier eine Würdigung erfahren und selbst diese nicht alle, sondern mit wenigen Ausnahmen nur jene, von deren Beschaffenheit durch die beigegebenen Abbildungen einige Anschauung gewährt ist.

Archaische Bildwerke.

a) Aus Bronze (vgl. Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia, Abhandl. d. kgl. Akademie d. Wissensch. zu Berlin 1879):

Zeuskopf (Abb. 1276a. b S. 1076, nach Funde Taf. XXIV). Halblebensgrofs; dick gegossen und mit Eisendübel zum Einsatz in den Rumpf versehen; gefunden nahe der Südwestecke des Zeustempels (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XXII S. 14).

Die Kunststufe, welche dieser Kopf repräsentiert, ist jene der Bildwerke des äginetischen Athenatempels und zwar des Westgiebels. Gesichtsformen und Haar sind auf das strengste stilisiert, nicht in schwankender oder primitiver Weise, sondern nach festen, bereits hoch entwickelten Schulgesetzen.

Auf die Grundformen des menschlichen Hauptes sehen wir den Künstler mit grofser Gewissenhaftigkeit und respektablen Kenntnissen eingehen, dagegen völlig Verzicht leisten auf die Wiedergabe der mannigfach bewegten und in ihren Konturen verfliefsenden Fleischdecke. Letztere existiert für ihn nur insoweit, als sie zur Hervorbringung der Naturähnlichkeit unumgänglich nötig ist. Diese prinzipielle Magerkeit und Reliefarmut ist in den Figuren des äginetischen Ostgiebels bereits mit bestem Erfolge aufgegeben, den Westgiebelfiguren dagegen noch eigen. Den letzteren entspricht das Werk auch in der Umrifsbildung, dem metrischen und rhythmischen Verhalten der einzelnen Kopfteile. Hoch über den Augen schneiden die Augenbrauen in weitem Bogen in die starre Stirne ein und gehen ohne merkbaren Winkel in den Kontur des Nasenbeins über. Die Nase selbst erscheint dadurch kurz. Der Flachbildung gemäfs,

und VI, 17, 7? bis 18, 7); b) zum mindesten noch eine zweite, innere in der Flucht des Buleuterioneingangs und der halbrunden Basen elischer Frauen (Paus. V, 24, 1—4 und VI etwa 6, 1: Narykidas, Kallias bis etwa 13, 11):

5. die Spur einer Aufstellung zwischen Pelopion und Zeustempel (Paus. V, 24, 5—9);

6. eine Reihe, die sich von den genannten halbrunden Basen über die Basis des Dropion hinweg zwischen Pelopion und Zeusaltar hindurch gegen das Heraion erstreckte (Paus. VI, 1, 3 bis etwa 6, 1).

welche die ganze Maske beherrscht, sind auch die Augen sehr seicht gebettet und entsprechend der Augenbrauenführung mit ihren Axen etwas nach innen geneigt. Der Ausdruck des Mundes ist zwar ein ganz anderer als an den Ägineten, aber die Lippen sind doch ähnlich lang gezogen und aneinander geprefst. Das Profil zeigt uns dieselbe nach oben zurückweichende Stirn und ein Ohr, das noch etwas grob und grofs gebildet und unorganisch angeheftet ist (vgl. Brunn, Mitt. d. ath. Inst. VII, 119).

Haupt- und Barthaar sind nach der Methode des entwickelten Archaismus angelegt und ausgeführt. Die in die Stirne herabgekämmte Masse endigt in zwei Reihen spiralischer Löckchen, deren Doppelbogen die beiden Augenbrauenbogen überspannend der Maske einen schönen Abschlufs und reichen Wechsel von Licht und Schatten gibt. Am Hinterhaupt ist das Haar leicht gewellt und zu einzelnen Fäden ausziseliert; hinter der Stirne umschliefst es ein Reifen, unter den Ohren ein Band, aus welchem sich Einzellocken loslösen, um auf die Brust niederzufallen, während ein weiteres Band den Zopf (κρώβυλος) aufbindet. An dem keilförmigen Kinn- und dem Schnurrbart sind die Randkonturen aufs schärfste betont, das Innere in ähnlicher Weise gewellt und detailliert wie an dem Hinterhaupt.

Die Zeichnung ist, wie nach dem Material und dem Einflufs, den dasselbe auf die Formgebung ausübt, zu erwarten, schärfer und spröder als an den Aegineten, aber auch reicher an zierlichem Detail. Die Ausarbeitung des Zopfes mit seinen beiden Bändern, die Kräuselung der leisen Bartwellen, die Feilung der locker gehaltenen Stirnlöckchen verraten grofse Liebe für schöne, saubere Formen und sozusagen zünftlerischen Fleifs.

Die Augen waren aus besonderem Material eingesetzt.

Auf einem Schulzusammenhang der Künstler wird die Stilverwandtschaft mit den äginetischen Werken schwerlich beruhen, sondern nur auf gemeinsamer Entstehungszeit, Beginn des 5. Jahrh. v. Chr. Gegen eine Herkunft aus äginetischer Werkstätte spricht der geistige Charakter des Kopfes. Es beherrscht denselben eine herbe, tiefernste Stimmung, die zu dem Ausdruck liebenswürdiger Naivität und lebensfrohen Empfindens, welchen die unverwundeten Ägineten zur Schau tragen, im schärfsten Gegensatze steht und sicher nicht auf Rechnung der dargestellten Person, sondern einer anders gestimmten Künstler- bezw. Volksseele zu setzen ist. Dieser Zug ist ein entschiedener Fortschritt in der Richtung der Ausdrucksweise der Kunst in der ersten Blütezeit; tritt derselbe hier in dem Formenkleid der Ägineten und zwar der stilistisch älteren auf, so ist das Grund genug, den Schöpfer in einer anderen, aber verwandten Sippe zu suchen.

Die Bezeichnung Zeus darf als richtig angesehen werden. Eine kleine, gleichfalls in Olympia gefundene archaische Statuette (Ausgr. Bd. V Taf. XXVIII S. 17), die den Gott stehend und mit Mantel angethan darstellt, zeigt wesentlich den gleichen Kopftypus und ebenso eine weiter unten zu besprechende Terrakotta.

Aufser diesem Kunstwerke ersten Ranges ist eine grofse Anzahl von kleineren Bronzebildern, Werken der Volkskunst und Weihegaben des kleinen Mannes, und eine Reihe von Erzeugnissen des Kunsthandwerks in Metall gefunden worden. Bezüglich der meisten müssen wir uns begnügen, auf Furtwänglers oben citierte Arbeit, ferner Curtius' Abhandlung »Das archaische Bronzerelief aus Olympia« (Ahhandl. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1879) und Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XXI—XXVI S. 16 ff.; Bd. V Taf. XXVII. XXVIII S. 17 f.; Funde Taf. XXVIII S. 17 zu verweisen. Besonders genannt seien jedoch:

Hohlform eines weiblichen Kopfes. Die Form ist gegossen und diente dazu, durch Einhämmern von Metallblech ein Hochreliefbild zu schaffen, das als Antefix künstlerisch verwendet werden konnte (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19; Curtius a. a. O. S. 4; Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII S. 117). Das Werk, unter dem ursprünglich vielleicht Hera verstanden war, scheint um mehr als eine Generation älter zu sein als der beschriebene Zeuskopf. Die Gesichtsbildung ist jener der sog. Apollofiguren von Tenea und Thera ähnlich und von gleicher Altertümlichkeit. Zu beiden Seiten des Halses, der mit einem Gehänge geschmückt ist, gehen dicke Locken nieder; dünnere, nudelartige umsäumen die Stirn. Die Formen erscheinen teils mit einem stumpfen Instrument geschnitten, teils mit der Hand modelliert; das ist Terrakottastil. (Brunn a. a. O. erklärt »die Scharfkantigkeit in den Löckchen über der Stirn, des Nasenrückens, der Ränder der Augen und Lippen« und hingegen die Rundlichkeit vieler anderer Partien aus der Herstellung in Hohlform). Das Köpfchen Ausgr. Bd. IV Taf. XXIV, 3 scheint in einer derartigen, freilich viel geringeren Hohlform ausgearbeitet zu sein.

Greifenköpfe (Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 47 ff.), Kesselhenkel teils getrieben, teils gegossen, Brustbilder (προτομαί) mit der Bedeutung der Abwehr. An dem stolz aufgebogenen Halse laufen reliefierte oder auch nur gravierte, spiralisch endende »Locken« herab. Eigentliches Gefieder fehlt. Ein Auswuchs über der Stirn hat tektonische Gestalt (ist knopfartig profiliert). Die Ohren sind löffelförmig und spitz und stehen hoch aufgerichtet. Der Schnabel ist drohend aufgesperrt und läfst die schmale, nach oben gekrümmte Zunge sehen. Die starke Betonung des Augenrands in Verbindung mit der Überhöhung des oberen Bogens deutet den mächtigen Blick an; an zwei Exemplaren war das Auge selbst aus Bernstein eingesetzt.

Ein Vergleich mit den Greifentypen des Orients offenbart die ganze Gröfse und Eigentümlichkeit der griechischen Gestaltungskraft: ihre merkwürdige Beschränkung auf die wesentlichen Züge eines Objekts mit Unterdrückung jedes das Auge zerstreuenden, die Gesamtwirkung störenden Details, ihre Erbostheit sozusagen auf klare und ausdrucksvolle Umrifsbildung, ihr Streben nach fester Gliederung und Proportionierung, das alles der Natur zum Trotz und doch wieder mit packender Lebendigkeit. — »Es ist dieser ebenso strenge als schöne, ebenso kühn von der Natur abweichende als von allem Phantastischen entfernte Typus, den wir so glücklich sind als griechisch nachweisen zu können, geradezu eine künstlerische That, eines der ältesten und deutlichsten Zeugnisse davon, wie die griechische idealisierende Gestaltungskraft den vom Orient überkommenen Formen gegenüber trat« (Furtwängler).

Henkelfiguren mit Flügeln und Vogelschwanz (Ausgr. Bd IV Taf. XXII—XXIV S. 17; Funde Taf. XXVIII S. 17), gegossen und graviert. Sie waren mit Nägeln so an den Gefäfsrand befestigt, dafs das menschliche Brustbild denselben überragend nach innen schaute, der gefiederte Teil aufsen anlag. Ösen dienten zur Aufnahme von Hängekettchen. Die Figuren sind bärtig und unbärtig, tragen langes massiges, im Nacken sich aufbuschendes Haupthaar und ein mit graviertem Ornament geschmücktes Ärmelgewand. Die Arme sind ausgebreitet an die Flügel angelegt. Flügel und Schwanz gehen nicht unmittelbar von der menschlichen Protome aus, sondern von einem bandartigen Ring. Der Typus ist orientalisch und soll ursprünglich den Gott Asshur dargestellt haben. Auch Stil und Arbeit sind nicht altgriechisch, sondern alle Exemplare als phönikischer Import anzusehen. Gleiche Dekorationsstücke sind in Präneste (hier noch mit dem Gefäfse zusammen) und im Orient selbst (Armenien) gefunden worden.

Bronzerelief, getrieben und graviert, nach oben sich verjüngendes (unten 0,35 m, oben 0,25 m breit; 0,86 m hoch) Beschlagstück eines Gerätes aus Holz, gefunden vor der Südwestecke des Zeustempels (Ausgr. Bd. III Taf. XXIII S. 14; Funde Taf. XXVI S. 16; Curtius a. a. O. S. 22 ff.).

Der bildliche Schmuck der dünnen Metallplatte ist ähnlich wie an den sog. korinthischen Vasen auf einige, durch Leisten getrennte Horizontalstreifen verteilt. Das unterste Feld, das allein so hoch ist als die drei übrigen zusammen, nimmt eine Darstellung ein, wie sie nach Pausanias auch an der sog. Kypselostruhe sich befand (Paus. V, 19, 5): Artemis, die Beherrscherin des Tierreiches, hält mit jeder

Hand einen Löwen am Hinterbeine empor; sie ist nach orientalischer Anschauung geflügelt (Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 86 f.; Roscher, Myth. Lex S. 565), und zwar mit einem nach oben aufgeschlagenen und einem niederhängenden, übrigens wenig sichtbaren Flügelpaar. Ihr Gewand besteht in einem gegürteten Ärmelchiton, dessen weicher, in unstäten Falten brechender Stoff in bekannter Methode durch Wellenlinien gekennzeichnet ist. Der Köcher der pfeilfrohen, blitzschnellen Jägerin ist nicht zu sehen, wohl aber das quer über die Brust laufende Band dazu. Kopf und Füfse der Gestalt sind nach links (v. Besch.) gewendet, der übrige Leib nach vorne.

Im zweiten Streifen ist Herakles dargestellt, wie er einen Kentauren erschiefst, ein Bild, das ähnlich komponiert, nur erweitert durch die Anwesenheit mehrerer Kentauren gleichfalls an der Kypseloslade vorkam (Paus. V, 19, 9). Der nach früharchaischer Norm als volle Menschengestalt mit angewachsenem Pferdehinterleib gebildete Kentaur hat schon zwei Schüsse erhalten und ist nahe daran, im Laufe zusammenzubrechen; er wendet sich um und fleht mit ausgestreckter Rechten um Barmherzigkeit. Herakles ist ihm nachgeeilt und hat sich eben zu einem neuen Schufs in die Knie gelassen. Als Kleidung trägt er nur einen kurzen Chiton; das Löwenfell gab ihm die bildende Kunst, der Griechen wenigstens, bekanntlich erst gegen Ausgang der archaischen Periode. Auf seiner Brust kreuzen zwei Bänder; das eine hält das Schwert an seiner Linken, das andre den mehrfach umreiften, pfeilgespickten Köcher im Rücken. Im Hintergrund ein Baum.

In dem dritten Streifen sind zwei Greifen in strengster Responsion einander gegenüber gestellt, den vierten und obersten nehmen drei Adler ein.

Hämmerung und Gravierung, welche letztere nicht blofs die getriebenen Formen ausdrucksvoll umrändert, sondern auch selbständig ornamentiert, sind vorzüglich ausgeführt. »Volle Sicherheit und unverkennbare Meisterschaft« gibt sich in den Tiergestalten kund; »hier war eine alte Praxis vorhanden und die feine Zeichnung z. B. der Vogelbeine zeugt von einer genauen Beobachtung der Naturformen. Dagegen sind die menschlichen Gestalten plump und ungeschickt; hier ist die darstellende Kunst in ihren ersten Anfängen« (Curtius). Wir halten das Menschenbild und seine Pflege für so alt als irgend eines, können daher die hier betonten Vorzüge und Mängel der Darstellung nicht auf eine längere und kürzere Kunstpraxis zurückführen. In dieser Ansicht beirrt uns auch der Hinweis auf den orientalischen Teppichstil nicht; er kannte menschliche Gestalten so gut wie tierische. Aber die Menschengestalt ist in ihren Bewegungen freier und mannigfaltiger als die tierische, bietet also der Kunst gröfsere rhythmische Schwierigkeiten, welche auch die griechische erst, nachdem sie die Bewegung der Tiere längst loshatte, glücklich überwunden hat; und die Menschengestalt ist im Vergleich zu den meisten gebräuchlichen Kunsttieren in ihren Gliedmafsen so fein detailliert und in den Mafsverhältnissen der einzelnen Teile zu einander so wenig evident differenziert, dafs wieder die Kunst weit länger brauchte, bis sie eine wirksame und naturwahrscheinliche Skala von Distinktionen und Abmessungen errungen hatte, als bei den schon von Natur charakteristischer ausgeprägten Tieren. Darin allein also sehen wir die verschiedenen Grade von Vollkommenheit der Bildteile unseres Reliefs begründet, dafs dasselbe eben ein Produkt der Jugendzeit der griechischen Kunst ist, möglicherweise noch des 7. Jahrh. v. Chr.

Der Hintergrund ist, auch dies in Übereinstimmung mit den ältesten Malereien, an vielen Stellen durch zu Rosetten oder Sternen gruppierte Punkte gefüllt und belebt, ein Kunstbrauch, der gleichfalls als Kennzeichen der Einwirkung des Teppichstils betrachtet wird.

Bronzerelief mit ausgeschnittenem Hintergrund und viereckigem Rahmen (Ausgr. Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 99 f.; Curtius a. a. O. S. 10), nach Art der sog. melischen Terrakottareliefs bestimmt, eine als Hintergrund dienende Fläche aus anderem Material, wohl meist Holz, zu dekorieren; getrieben und graviert, gefunden südlich von dem Bathron der Apolloniaten (0,53 m hoch, 0,39 m breit).

Dargestellt ist ein Schütze, nach links (v. Besch.) knieend, im Begriffe den Pfeil von der Sehne des Bogens abzuschnellen. Dafs derselbe, bärtig und mit kurzem, nur durch Gravüren belebten Chiton angethan, Herakles ist so gut als der beschriebene Kentaurenschütze, darf wohl als sicher angenommen werden, auch wenn wir hier das Ziel des Schusses nicht kennen. Wir besitzen nämlich nicht das ganze Dekorationsstück sondern nur den rechten Abschlufs desselben. Der Köcher hängt an der linken Hüfte.

Die Figur ist arm an plastischem Detail, erweckt aber Interesse durch die Gesamtbildung der Gliedmafsen. Der Leib ist schmächtig, der (linke) Arm mager und lang; die Oberschenkel schwellen mächtig an, die Unterschenkel dagegen verjüngen sich von den Waden abwärts zu einer überraschenden, pikanten Grazilität. Es steckt in dieser vom Ende des 7. bis gegen den Ausgang des 6. Jahrh. v. Chr. üblichen, je nach Provinz oder Schule und engerem Zeitabschnitt modifizierten Bauart noch wenig Sinn für Ebenmafs. Das männliche Ideal der Epoche ist weniger schön als tüchtig, d. h. so leichten als starken Körpers und beides wird im Übermafs betont. — Altertümlicher und geringer, aber ähnlichen Charakters ist die bekannte Bronzeplatte aus Kreta (Ann.

d. Inst. 1880 tav. d'agg. T; Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 168 f.).

Bronzeblechfragmente mit quadratischen Bildflächen, die durch triglyphierte Friese getrennt, durch Flechtornament zusammengesäumt sind, getrieben und graviert (Ausgr. Bd. IV Taf. XXV S. 18; Curtius a. a. O. S. 13 f.; Furtwängler a. a. O. S. 91 f.). Ein Bild zeigt Herakles (Köcher auf dem Rücken) im Begriff, einen karikierten, struppigen Gesellen (Löschcke, Arch. Ztg. 1881 S. 40: Γῆρας?) mit der Keule zu erschlagen; das Bild darüber eine mit gefesselten Händen am Boden hockende nackte Gestalt (Milchhöfer a. a. O. S. 184 ff.: Prometheus). — Auf einem anderen Fragmente sieht man eine dahineilende Gorgone mit vier Rückenflügeln und zwei Knöchelfittigen; darunter Herakles (Köcher auf dem Rücken; Name beigeschrieben), wie er einen glatzköpfigen Meerdämon, inschriftlich als ἅλιος γέρων bezeichnet, bezwingt. — Eine weitere Tafel enthält einen Jüngling mit Lanze, dem eine bekleidete (fragmentierte) Gestalt mit offenen Armen (Kranz?) entgegentritt, während eine nackte am Boden liegt (Milchhöfer a. a. O. S. 188: Theseus, Ariadne, Minotauros).

Fabrikationsort dieser noch dem 6. Jahrh. v. Chr. angehörigen Stücke, dergleichen auch in Dodona zum Vorschein gekommen sind, scheint Argos gewesen zu sein. Wenigstens ist das Alphabet der Inschriften von dorther bekannt.

Silberplatte mit gestanztem Relief (r. estampé), Ornamenten (Geflecht, Palmetten, Buckel, konzentrische Ringe) und Tierfiguren (liegende und schreitende Löwen, stehende geflügelte Sphinxen); Produkt nichthellenischen Kunsthandwerks (Curtius a. a. O. S. 12; Furtwängler a. a. O. S. 57).

b) Aus Stein:

Herakopf aus Mergelkalk (vgl. Abb. 1295 S. 1087 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XVI S. 13 f.). Höhe 0,53 m, Breite 0,37 m.

»Dem Wesen dieses Kopfes entspricht es wohl am meisten, wenn wir ihn den Inkunabeln der Kunst zuzählen. Es liegt in diesem Worte der Begriff des Unentwickelten, und gewifs herrscht in dem Kopfe kein so ausgesprochenes stylistisches Prinzip wie z. B. trotz des entschiedensten Archaismus in dem Relief von Chrysapha« (Brunn, Mitt. d. ath. Inst. VII, 116).

Angesichts eines derartigen Werkes wird es schwer, den Einflufs der orientalischen Kunst auf die jung-griechische, abgesehen von der Tradition gewisser Typen, bedeutend zu erachten. Die einzigen Faktoren, von denen dieser Frühversuch, die Formen des menschlichen Hauptes plastisch zu bewältigen und in einem bestimmten Sinne zu beleben, abhängig erscheint, sind die Natur- und Kunstanschauungen, die als eigenste der griechischen Nation durch Hunderte von Denkmälern beglaubigt sind. Echt griechisch und der orientalischen Kunst zuwider ist vor allem die klare Bestimmtheit der Formen in Verbindung mit einer fast zart zu nennenden Modellierung; der Orientale geht derb ins Zeug, ist materialistisch, der Grieche formt dünn und scharf. Auch die Betonung des Untergesichts ist eine spezifisch griechische Proportion, und die Seele, welche in diesen starren Zügen sich ankündigt, ist schon die nämliche, welche vollkommen auszudrücken die griechische Plastik ein paar Jahrhunderte sich abmühte. Das obere Augenlid ist etwas gewaltsam in die Höhe gezogen — es zurückzuschlagen hat man erst spät gelernt — und zeigt so verhältnismäfsig viel vom eigentlichen Auge; die Göttin glotzt, aber wer mag bei einer so sorgsamen und durchdachten Arbeit zweifeln, dafs ein offener beherrschender Blick erstrebt war? Recht wohl gelungen ist dagegen der Ausdruck des Mundes; es ist ein wirkliches Lächeln, das die schmalen saftlosen Lippen durchzieht, und wenn dieses Lächeln auch keine Grübchen um die Mundwinkel hervorruft, sondern nur eckige und rinnige Vertiefungen, so hat der Künstler die Grübchen doch gesehen und wenigstens im Geiste richtig erfafst. Der ganze Optimismus der Kindheit des griechischen Volks tritt uns in diesem Lächeln entgegen, ihre Lebensfreude, ihr Vertrauen auf die Güte der Götter und Menschen, ihr Unglaube an deren Neid und Tücke.

Das Auge ist in Übereinstimmung mit der gesamten Formgebung sehr flach gehalten; der Stern war gemalt und sein Rand durch Einrifs verstärkt. Auch die Augenbrauen sind bemalt zu denken; aber der Künstler hat sich hier nicht auf den koloristischen Ausdruck beschränkt, sondern auch das Relief durch schwache Brechung der Stirnfläche (mit Einrifs) nahe dem Oberaugenhöhlenrand hervorgehoben.

Ein schönes Stück Naturalismus gibt sich in den Haarschlangen unterhalb der Kopftänie kund. Diese mögen Stirn und Schläfe des Modells, das der Künstler hatte, reizvoll umsäumt haben; ihm ist es bei der Schwere und Pedanterie seines Meifsels vorerst nicht gelungen, diese Reize zu verewigen. Über der Tänie, an der sich braunrote Farbe vorfand, ist das Haar schlicht nach unten gekämmt, und so wenig ist zwischen diesen Vertikalstrichen und den Schlangen vermittelt, dafs das Haar oben und unten sozusagen verschiedener Stoff scheint, eine Stilhärte, die auch in der Geschichte der Draperie eine grofse Rolle spielt und dort noch heute manchen Archäologen nasführt. Auf dem Scheitel ist ein Zopf (Spuren rother Färbung) herum gelegt. Darüber sitzt eine Krone (πόλος). Sie ist durch vertikale Linien abgeteilt, die nur im Zusammenhang mit dem verloren gegangenen malerischen Schmuck (»aufrecht stehende Blätter?«) zu verstehen wären.

Die schwächste Stelle des Bildes scheint das Ohr, und doch ist dasselbe an sich nicht ungeschickt de-

tailliert. Aber es sitzt so schlecht als möglich und ist widernatürlich nach aufsen gebogen. Der archaischen Kunst gilt als Norm, das Ohr möglichst wenig zu verdecken; denn es ist ein zu mächtiger Faktor in der Tektonik des menschlichen Kopfes, ein unentbehrliches Element der Gliederung. Wo nun, wie hier, Veranlassung bestand, den Hals von stärkeren Haarmassen umrahmt zu zeigen, liefs man es naiv genug von denselben nach vorne gedreht erscheinen. Einen Beleg gibt unter vielen anderen auch der unten zu besprechende Herakopf aus Terrakotta.

Höchst wahrscheinlich ist uns in dem Kopfe ein Rest des Tempelbildes in dem Heraion (Paus. V,17,1. Zur Stelle vgl. Robert, Arch. Märchen S. 113) erhalten. Die gute Konservierung der Oberfläche des weichen Steins spricht für eine Aufstellung in gedecktem Raum, als solcher aber kommt bei der Gröfse des Bildes, dem das Fragment zugehörte, nur ein Tempel, bei dem Alter nur jener der Hera in Betracht. In der That wurde der Kopf in nächster Nähe des Heraion, zwischen Palästra und Altismauer, gefunden.

Als Entstehungszeit darf das 7. Jahrh. v. Chr. betrachtet werden.

Eumenide aus lakonischem Marmor (Ausgr. Bd. IV Taf. XV S. 14; Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 49; Furtwängler a. a. O. S. 67).

Erwähnt sei dieses höchst altertümliche Idol wegen seiner kunstmythologischen Bedeutung. Die Arme liegen straff an dem mit einem (gegürteten) Chiton überzogenen Körper an. Die rechte Hand hielt als Attribut eine Schlange und, wie es scheint, auch die linke (Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 203 Anm. 8: Gewandsäume?). Auf dem Haupt ruht ein Polos. Die Augen waren eingesetzt. Das Relief Mitt. d. ath. Inst. IV, 9. 10 macht die Deutung fast gewifs. Die Arbeit wird lakonisch oder messenisch sein.

Giebelbild des Schatzhauses von Megara (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XVIII. XIX S. 14 ff.; danach Abb. 1290 S. 1083. Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 50).

Nicht in runden Figuren, die bei dem kleinen Mafsstabe (der Giebel mafs im Lichten 0,744 zu 5,95 m) sich wie Spielzeug ausgenommen haben würden, sondern in Hochrelief, der potentesten Ausdrucksform der sog. Malerei, war die Komposition ausgeführt. Das Material ist Mergelkalk; einzelne Teile waren besonders gearbeitet und eingesetzt (z. B. das Schildzeichen des Zeusgegners, die Backenklappen seines Helmes). Fragmente sind so viele vorhanden, dafs dank Treus Bemühungen die Komposition im wesentlichen feststeht.

Das Schlachtgemälde entwickelte sich in fünf Kämpferpaaren, einem mittleren und je zwei seitlichen, nebst Anhang oder je einer Eckfigur. Der Kampf ist seinem Ende nahe; die Giganten, alle als volle Menschen, gerüstete Krieger dargestellt, ergreift das Todesverhängnis.

Etwa die Mitte des Feldes nahm Zeus mit seinem Gegner ein (vgl. die Abb. 1290). Von ersterem, der hoch über alle Figuren aufragen mufste, ist nur das linke Unterbein erhalten. Letzterer bricht, über der rechten Hüfte getroffen, in die Knie; das bärtige Haupt mit dem schmerzlich geöffneten Mund neigt sich todmatt vornüber; die Linke hebt mit Mühe die Last des Schildes; in die Rechte haben wir das Schwert oder den ziellos ragenden Speer zu ergänzen.

Die Götter der nächsten seitlichen Gruppen kämpften den Giebelecken zugewendet und schoben sich diagonal in das Feld, links wohl Athena, von der nur ein Fufs noch zu sehen ist, rechts ein nackter Gott, vermutlich Herakles; beide Gegner zeigten sich zu Boden gestürzt.

Weiterhin zwang der niedergehende Rahmen des Giebeldreiecks, die Götter knieend, die Giganten hingestreckt darzustellen. Die langbekleidete Figur links wird für Poseidon angesehen, die gerüstete rechts für Ares. Die linke Giebelecke füllte, wie es scheint, ein Seethier, die rechte ein Gefallener (?).

Die Disposition der Figuren zu einander und zu dem Rahmen scheint eine recht vollkommene gewesen zu sein, ebenso die Reliefgebung. Die Bewegungen sind prägnant, entbehren zwar noch der Flüssigkeit, aber das Mafs des Zwangs ist gering. Geschick zeigt sich auch in dem Gesichtsausdruck, so weit sich über denselben aus dem Zeusgegner urteilen läfst. Die Proportionen haben nichts Auffallendes, nur der Kopf erscheint etwas grofs. Die Draperien sind dünn und zierlich angelegt und nicht ohne naturalistische Lösungen, wie das Stoffliche überhaupt wohl charakterisiert ist, z. B. die Bartmasse des Zeusgegners.

Erst die Farbe vollendete das Reliefbild. Der Hintergrund war blau. Für die Figuren ist demnach Rot als vorherrschendes Kolorit anzunehmen, das denn auch reichlich an Haar, Gewand u. dgl., gefunden worden ist. Ob, abgesehen von Augen und Lippen (hier Rot), auch das Nackte bemalt war, ist ungewifs.

Die teilweise starke Zerstörung der Steinoberfläche und die fragmentarische Erhaltung des Ganzen sind um so mehr zu bedauern, als das Werk eines nicht unbedeutenden Künstlers vorzuliegen scheint. Bemerkungen über den Stil, den ich nicht näher bezeichnen möchte denn als Stil der letzten Dezennien des 6. Jahrh. v. Chr., geben Kekulé (Arch. Ztg. 1883 S. 241), Wolters (Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse N. 295), vgl. Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII, 114.

Kopf eines bärtigen, behelmten Mannes, mit einem anderen ganz ähnlichen die älteste zu Olympia gefundene Skulptur aus parischem Marmor (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XVIII. XIX S. 12 ff.;

Funde Taf XXII. Höhe 0,26, Breite 0,165 m). Freilich in die Zeiten eines Apoll von Tenea reicht das Bild nicht entfernt zurück; es gehört vielmehr gewifs schon in das 5. Jahrh. v. Chr. Ein seltener Grad von Naturalismus spricht sich hier in den Formen archaischer Etikette aus. Es ist offenbar ein Portrait, das sich der Meister gestattet. Das lehrt die über jedes Idealmafs hinaus gehende Convexität der saftigen Fleischformen vom Auge und den Schläfen abwärts, der starke Ausschwung der Backenknochen, der übrigens häufiger, als man auf den ersten Blick glauben möchte, in der Natur vorkommt, die individuell geformte Mundpartie mit dem süssen Ausdruck, der wie mit dem Zuruf: »So, nun recht freundlich« dem Modell von dem Künstler abgewonnen scheint. Die Fleischfülle und ἁπαλότης überhaupt auf Kosten des Porträts zu setzen, wäre jedoch ein Irrtum; einmal mufs eben die alte Magerkeit und Trockenheit doch aufgegeben worden sein (östliche Aegineten, Athenakopf von der Akropolis), und zwar geschah dies unter dem Aufschwung der Marmorskulptur um die Zeit der Perserkriege, wohin unser Kopf gehört. Man hält ihn wegen seiner Übertreibungen zu gunsten der Porträtmäfsigkeit leicht für älter, als er sich nach seinem stilistischen Charakter erweist. Es genügt, das Verhältnis von Augenbraue und Auge, den Aufschlag der Augenlider, das dünnknorpelige und wohl modellierte Ohr, die flockige Behandlung der Barthaare und ihren um die Mundpartie duftig und unbestimmt gehaltenen Randkontur, die tiefe Wurzelung der Nasenflügel ins Auge zu fassen, um sich zu überzeugen, dafs das Werk seiner Kunstleistung nach etwa zwischen den Tyrannenmörderfiguren und jenen des aeginetischen Ostgiebels steht.

Die Augen und zwei Reihen der Stirnlöckchen waren separat gearbeitet und eingesetzt, die ersteren aus verschiedenem Material, die letzteren aus Marmor. Zwischen Haar und Helmrand erkennt man das verschobene Helmfutter.

Als zugehörig zu dem Bilde, dessen Kopf uns beschäftigt, hat Treu noch einen Fufs und das Fragment eines Schildes erkannt, der als Zeichen das Reliefbild des auf dem Widder reitenden Phrixos trägt, und daran die Vermutung geknüpft, die Fragmente stammten von der Statue des Hoplitodromen Eperastos (Paus. VI, 17, 6), dessen Ahn Phrixos gewesen sei. Allein dagegen spricht schon der Umstand, dafs Eperastos in seinem Epigramm zwar seiner Abstammung von den Klytiaden und Melampodiden rühmend gedenkt, jedoch keineswegs des Urahnen, den er auf dem Schilde getragen haben soll. Überdies wäre das Reliefbild für den Hoplitodromen unpassend gewesen, da diese nicht mit eigenen, sondern offiziellen Schilden zu laufen pflegten. Viel ansprechender ist die Annahme, die Fragmente gehörten zu einer der von Lykortas aufgestellten Phormisgruppen (Paus. V, 27, 7). Auch der Fundort des Kopfes, wenige Meter südwestlich von dem Pelopionthore, fällt hierfür ins Gewicht, und was das Schildzeichen betrifft, so steht dasselbe einem Manne, der sich jenseits des Meeres eine neue Heimat gründete und grofse Reichtümer erwarb, sehr wohl an. Der Künstler, welcher für Lykortas arbeitete, wird uns nicht genannt. Nach dem Kopfe kann es sehr wohl ein Aeginete gewesen sein[1]). — Ob auch der zweite sehr ähnliche Marmorkopf, der unter den Fundamenten der neronischen Proedria zum Vorschein gekommen ist, und ein zweites Schildfragment hierher zu beziehen seien, bleibt dahingestellt.

c) Aus Terrakotta:

Heraköpfchen (Ausgr. Bd. V Taf. 26 A S. 16; Funde Taf. XIX B S. 15; Arch. Ztg. 1881 S 76) streng archaischen, charaktervollen Stils auf der Höhe der sog. Nike des Archermos aus Delos. Die Haare sind dem Material entsprechend tief angelegt und weichwellig behandelt. Mundpartie und Wangen trennt jener scharfe Kontur, auf den sich die Zeit vor den Perserkriegen so viel zu gute that. Die Augäpfel sind stark gerundet.

Das Gesicht ist mit »einer gelblich-weifsen, glänzenden Deckfarbe«, das Haar mit »braunschwarzem Vasenfirnis« überzogen; das Diadem (Kalathos) trägt auf »mattgelbem Grunde« ein dunkelbraunes Pflanzenornament.

Zeuskopf (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19). Höhe 0,19 m. Gefunden auf dem Stadionsüdwall.

Der Kopf ist eine Weiterbildung des Typus, den uns Abb. 1276 a b kennen gelehrt hat. Nur zum Teil beruht die gröfsere Gefälligkeit seiner Formen auf der Eigenschaft des gewählten Materials, in der Hauptsache auf der vollkommneren Harmonie, der einheitlicheren Zusammenfassung der Teile und der lebensvolleren Detailbildung (Augenaufschlag, Formation des Ohrs); das Werk repräsentiert den Übergangsstil aus dem Archaismus in die Darstellungsweise der perikleischen Epoche (der Zopf ist verschwunden und das Haar im Nacken aufgenommen). So lebte Zeus in der Vorstellung der Menschen unmittelbar vor Phidias' Offenbarung; er war es, der diesen ornamentalen Stirnlocken die Freiheit gab, sie zu ausdrucksvollen Individuen belebte, die hier einander überspringend, dort ruhig nebeneinander hinfliefsend das Antlitz umrahmten, er, der die Verschlossenheit und Strenge, die den Bildern des Gottes in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts eigen geworden war, zu gelassener Majestät verklärte.

---

[1]) Wolters, Gipsabgüsse N. 316, möchte den Kopf einem attischen Meister um 500 zuschreiben.

Der Kopf ist wohl als Bronzeimitation zu betrachten (Wolters a. a. O. N. 312). Reste von dunkelbraunem Vasenfirnis haben sich nicht nur an Bart- und Haupthaar, sondern auch im Gesicht erhalten.

Werke der ersten Blüte.

Skulpturen des Zeustempels.

A. Metopen.

Die beiden Zonen des Zeustempels, an denen die Arbeiten des Herakles, ein für den Tempel von Olympia vortrefflich gewähltes Sujet, da Herakles, der erste Athlete der Vorzeit, zugleich Stifter der Spiele war, sich befanden, bezeichnet Pausanias zwar nicht prägnant, aber doch so weit verständlich (V, 10, 9: ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ πεποίηται τῶν θυρῶν — ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν), dafs man nie hätte bezweifeln sollen, dafs es die Metopen der Ost- und Westseite des Tempelhauses, nicht der Halle waren. Seine Aufzählung der Bilder geht, wie durch die Fundstellen der Fragmente erwiesen, beiderseits von Süden nach Norden; im übrigen fehlt in dem Texte bekanntlich ein Bild, die Darstellung des Kerberosabenteuers.

Angeordnet war die Reihe der Arbeiten so, dafs die chronologisch erste That an der Nordwest-, die letzte an der Nordostecke des Tempels sich befand. Den Anfang machte in Übereinstimmung mit der allgemeinen Tradition die Tötung des Löwen, den Schlufs die Entführung des Kerberos oder vielleicht die Reinigung der Augeiasställe.

Von allen 12 Platten (Höhe 1,60 m, Breite 1,50 m) sind teils durch die deutsche Expedition, teils schon durch die französische mehr oder minder grofse Fragmente gehoben worden. Das Hauptverdienst um die Komposition derselben hat sich Direktor Treu in Dresden erworben (vgl. Ausgr. IV, 26 ff.; Arch. Ztg. 1881 S. 319 f.).

Unsere kurze Beschreibung der Bilder schliefst sich der chronologischen Reihenfolge der Thaten an, verfolgt also zuerst die Metopen der Westseite und zwar von Norden nach Süden, darauf jene der Ostseite von Süden nach Norden.

Metopen der Westseite.

1. Löwe von Nemea. Das Tier liegt bereits tot zu Boden gestreckt. Herakles, nach links (v. Besch.) gewendet, hat den rechten Fufs auf dasselbe gesetzt und überläfst sich, das Haupt auf den Arm gestützt, der mit dem Ellenbogen auf dem gehobenen Knie ruht, stiller Betrachtung. Die gesenkte Linke hielt die Keule. Die Vollbringung der That in jungen Jahren zu kennzeichnen, ist das Haupt des Helden noch unbärtig. Links im Felde befand sich eine Frauengestalt. Der charaktervoll schöne Kopf mit den straffen, zarten Wangen, vor dem die Kritik verstummt und nur Bewunderung Platz greift, Abb. 1289 S. 1083 (nach Ausgr. Bd. IV Taf. XI) wird hierher bezogen; Attitude und Namen (Athena oder Nemea) sind ungewifs. — Der Löwe befindet sich im Louvre. An dem Kopfe des Herakles Spuren roten Kolorits und zwar an Haar, Lippen und Augen.

2. Hydra von Lerna, sehr fragmentarisch erhaltene Komposition. Herakles trat von links in das Gewirr von Schlangen, die aus dem massigen Rumpf der Hydra hervorzüngelten. Ob Jolaos zugegen, der sonst die Hälse der Schlangen ausbrennt, oder Athena oder auch gar keine weitere Person dargestellt war, ist zweifelhaft (vgl. Bötticher a. a. O. S. 286).

3. Stymphalische Vögel. Das Bild ist in der Hauptsache gut erhalten. Athena, kenntlich an der Aegis, sitzt nach links auf einem Felsen, hat sich aber mit dem Oberkörper zurückgewendet und blickt auf einen Gegenstand hinab, den ihr Herakles, von rechts genähert, in der Rechten hinhielt, ohne Zweifel einen der erlegten Vögel oder doch ein charakteristisches Stück von einem solchen. Wie Perseus das Haupt der Medusa, so bringt also hier Herakles sozusagen den Zehnt der Jagdbeute seiner göttlichen Beschützerin als Dankesgabe dar. — Das Fragment mit Athena, welches wie der Kopf des Herakles schon durch die französischen Ausgrabungen zu Tage gefördert worden war, ist erst durch Treu als sicher zu diesem Abenteuer gehörig konstatiert worden. Man hat die Figur früher häufig als Nymphe bezeichnet, als ob die unzweifelhafte Aegis nicht genügte, die Göttin zu charakterisieren. Dafs sie sitzt und zwar nicht unähnlich einem schlichten Landmädchen, liegt teils in der Schlichtheit der Anschauungen der Zeit, in der das Werk entstand, teils in Forderungen der Komposition (sog. Isokephalie) und der Lokalandeutung begründet.

4. Kretischer Stier. Vgl. Abb. 1285 S. 1080 nach Funde Taf. XX. Zu der bekannten Platte im Louvre ist durch die deutsche Expedition der Kopf des Tieres und ein grofses Hintergrundfragment mit Resten der Hinterbeine desselben gekommen. Der Stier erwies sich als braunrot, der Hintergrund blau gefärbt. — Der Vorgang ist höchst wahrscheinlich folgendermafsen zu erklären: Der Stier stürmte nach rechts. Herakles, den wir nebenhergeeilt zu denken haben, hat ihn indessen gezäumt und eine Schlinge um seinen rechten Vorderhuf geworfen. Nun aber sucht er, mit der Linken den Zaum, mit der Rechten die Schlinge energisch anziehend, das Tier zu bannen und zu Fall zu bringen, indem er die ganze Wucht seines zurückgeworfenen Körpers der Kraft desselben entgegenstemmt. — Die Komposition kann nicht genug gepriesen werden; sie ist vorzüglich an sich wegen der schön abgemessenen und lebendigen Antithese der beiden Körper und Kräfte und in Ansehung der grofsartig einfachen Raumfüllung, wobei unter anderem dem Künstler selbst der Schwanz

des Tieres so ungesucht zu statten kam, dafs dieser überhaupt nicht ausdrucksvoller hätte gezeichnet werden können, dann aber speziell als Metopenkomposition wegen der Querung des Feldes durch die Diagonale des Herakleskörpers.

5. Hirsch von Keryneia. Der Fragmente sind nicht viel; sie ergeben, dafs Herakles, nach links gewendet, das im Laufe eingeholte Tier an dem Geweih gepackt hielt und mit dem rechten Knie zu Boden drückte, das Abenteuer also in der kunstüblichen Weise geschildert war.

6. Gürtel der Amazone. Nur der Kopf der Hippolyte ist vorhanden; Herakles scheint ihn an den Haaren gefafst gehalten zu haben. Den Todesstreich hat die Königin schon empfangen; ihr Auge bricht.

Metopen der Ostseite.

7. Erymanthischer Eber. Das Abenteuer war ganz analog den Schildereien auf Vasen vergegenwärtigt. Da Herakles das Tier auf seinen Schultern daherbringt, verkriecht sich König Eurystheus in ein grofses Vorratsgefäfs, das rechts aus der Erde hervorsteht. — Geringe Fragmente. An dem Kopfe des Eurystheus hat die Haaranordnung um die Königsbinde noch archaischen Beigeschmack. — Das Fafs war rot gefärbt.

8. Rosse des Diomedes. Ein Pferd, von dem der Kopf im Louvre, war nach rechts gerichtet; Herakles, nach links strebend, hielt es mit der Linken am Zügel gepackt. Vielleicht ist ein zweites Pferd zu ergänzen, das nach links gerichtet war.

9. Geryones. Ein im Louvre befindliches Fragment zeigt den zum Teil durch die Schilde verdeckten dreileibigen Krieger nach links in die Knie gesunken und das gegen den Leib im Vordergrund gestemmte linke Bein des Herakles. Neu entdeckt wurde die Büste des letzteren, aus deren Zeichnung hervorgeht, dafs er mit gehobenen Armen, wie jemand, der Holz spaltet, mit der Keule zum Schlage ausholte. Eine nach links gefallene Figur, zu der auch ein bärtiger Kopf gehört, scheint ein Bestandteil des Geryones zu sein, nicht den Hirten Eurytion zu bedeuten.

10. Atlas. Vgl. Abb. 1286 S. 1081 nach Funde Taf. XXI. Sehr wohl erhaltenes Bild mit drei aufrechten Figuren. Die Mitte nimmt nach rechts stehend Herakles ein. Auf Kopf und Nacken liegt ihm ein Kissen; beide Arme hat er zur Abstützung der Himmelskugel, von der ein Segment in Metall vorhanden gewesen sein wird, emporgehoben. Von rechts tritt kenntlich an dem Diadem in dem langen Lockenhaar, nackt gleich Herakles, König Atlas heran und zeigt in beiden vorgestreckten Händen die Hesperidenäpfel auf. Der Held schaut auf sie nieder, kann sich aber derselben in seiner gegenwärtigen Situation noch nicht bemächtigen, was ihm bekanntlich erst durch List gelingt. Hier höhnt Atlas den unternehmungslustigen Helden. Um so liebenswürdiger ist eine seiner Töchter, wenn die links im Felde stehende Frauengestalt, wie anzunehmen, richtig als Hesperide bezeichnet wird. Sie hat die Linke erhoben und glaubt dem ungewohnten Himmelsträger helfen zu müssen. Die gesenkte Rechte hat wohl ein Attribut gehalten.

Nach Pausanias war der Inhalt der Metope: Herakles im Begriffe, die Last des Atlas auf sich zu nehmen (καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων). Der Perieget hat demnach die Äpfel in den Händen des wirklichen Atlas übersehen und ihn für Herakles genommen. — Die dreifache Betonung der Vertikalrichtung in dem Bilde ist auffallend; sie wird wohl, abgesehen davon, dass sie durch das Sujet bedingt scheint, irgendwie durch die anstofsenden Bilder gerechtfertigt gewesen sein.

11. Rinderställe des Augeias. Herakles fegt mit einem langstieligen Instrument nach links hin. Hinter ihm steht behelmten Hauptes Athena; mit leise gehobener Rechten, in der wohl die Lanze sich befand, scheint sie ihm Anweisung zu erteilen, mit der Linken fafst sie den Rand des zu Boden gesetzten Schildes. Die aufrechte, vornehm ruhige Haltung der mädchenhaften Erscheinung bildet einen schönen Gegensatz zu der diagonal geführten geschäftigen Gestalt des Helden. — Das Bild gehört mit zu den besterhaltenen; es ist hauptsächlich nur der Leib des Herakles, der fehlt.

12. Kerberos. Herakles schreitet stark vorgeneigt, aber zurückgewendeten Hauptes nach links. Hinter sich zog er mit beiden Händen am Strick, gleichwie der Metzger ein Kalb, das dreiköpfige Ungeheuer. Dieses war nicht ganz zu sehen, sondern taucht nur mit dem Kopf aus einer höhlenartigen Öffnung auf. Über derselben füllte den Raum eine weitere Gestalt, vielleicht Hermes. — Den Kopf des Herakles gibt Abb. 1288 S. 1083 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XII. Man beachte den schönen Bau der Stirn, die kräftig modellierten Wangen. Das Haar ist blofs in seinem Gesamtrelief angelegt, aber in diesem staunenswert natürlich, besonders das weiche Barthaar.

B. Ostgiebel.

Bekanntlich gibt Pausanias V, 10, 6 ff. eine so vollständige Aufzählung der Figuren dieses Giebelfeldes, dafs sich dasselbe danach schon vor den deutschen Ausgrabungen in seinen Grundzügen rekonstruieren liefs. Die Beschreibung lautet: »Was die Darstellungen in den Giebeln betrifft, so befindet sich vorne der Wagenwettkampf des Pelops gegen Oinomaos noch bevorstehend und der Akt des Rennens beiderseits in Vorbereitung (ἵππων ἅμιλλα ἔτι μέλλουσα καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ). — Zur Rechten des Bildes (ἀγάλματος)

des Zeus, das gerade in der Giebelmitte angebracht ist, steht Oinomaos mit dem Helm auf dem Kopf und neben ihm sein Weib Sterope, auch eine von den Töchtern des Atlas. Myrtilos, der Wagenlenker des Oinomaos, sitzt vor den Rossen; es sind ihrer vier. Nach ihm folgen zwei Männer; sie sind namenlos, waren aber wohl gleichfalls mit der Wartung der Rosse von Oinomaos beauftragt. Ganz am Ende lagert (κατάκειται) Kladeos, der auch sonst von den Eleiern unter den Flüssen nach dem Alpheios am meisten verehrt wird. — Links von Zeus befinden sich: Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker des Pelops, Rosse und zwei Männer, auch diese wohl Rofsknechte des Pelops. Und wieder senkt sich der Giebel in die Enge nieder, und hier ist Alpheios angebracht. Der Wagenlenker des Pelops heifst nach trözenischer Sage Sphairos, der Exeget in Olympia aber nannte ihn Killas.«

Die Komposition baute sich demnach aus je sechs menschlichen Gestalten und je vier Rossen auf, die in Zeus ihren Gipfel- und Mittelpunkt hatten. Jeder Flügel zerfiel durch die Rosse wieder in zwei Abschnitte von je drei menschlichen Gestalten. Die inneren Abschnitte endigten beiderseits mit einer Cäsur, hervorgerufen durch das Sitzen der Wagenlenker, die äufseren stetig in den hingestreckten Gestalten der beiden Flufsgötter.

Den Angaben des Pausanias entsprechen die Funde. Die Zahl der in gröfseren und kleineren Fragmenten vorhandenen Figuren beträgt mit den Rossen 21. Sodann ergeben diese Figuren unter allen Umständen die aus dem Text folgende Gliederung und enthalten auch die Charaktere und Situationen, welche der Text voraussetzt. Nur in einem Punkte besteht eine Differenz. Unter den Funden befindet sich eine Frauengestalt (Fig. *O* Abb. 1272 auf Taf. XXVII). Diese führt Pausanias als Mann auf. Der Irrtum ist verzeihlich. Nach ihrer Attitüde mufs sie unmittelbar vor den Rossen oder zwischen diesen und den Flufsgöttern sich befunden haben. Da sie nun lang bekleidet ist, konnte sie um so leichter für einen Lenker oder Rofsknecht überhaupt genommen werden, als durch ihre Armhaltung die Ausschwellung der weiblichen Brüste nahezu ganz verdeckt wird.

Das Rechts und Links des Pausanias war von dem Beschauer, nicht von den Gliedmafsen des Zeus aus zu verstehen. Zum Beweise brauchte man sich nicht an den an zweiter Stelle gebrauchten Ausdruck τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διός zu klammern; Pausanias spricht, so weit wir sehen, bei fest gegebenem Standpunkt des Beschauers, wenn nicht das Gegenteil betont wird, immer von jenem aus, wie jedermann thut, der den Leser oder Hörer nicht confus machen will. Auch so nur kommen die beiden Flüsse in die ihnen chorographisch entsprechenden Ecken und überdies die Partei des Pelops auf die glückverheissende rechte Seite des Zeus.

Der Abbildung 1272 auf Taf. XXVII liegt Treus Rekonstruktion zugrunde, die Arch. Ztg. 1882 Taf. 12 S. 215 ff. eingehend erörtert ist. Unsere Beschreibung der einzelnen Figuren folgt derselben. Andere Anordnungsversuche sind verzeichnet und besprochen: Rhein. Mus. XXXIX, 481 ff. (Kekulé); Löschcke, Dorpater Universitätsprogr 1885 S. 1.

Zeus' (*H*) Haltung erinnert etwas an die eines Idols, so dafs man Pausanias keinen schweren Vorwurf daraus machen kann, wenn er von einem ἄγαλμα Διός spricht. Beide Arme hängen am Körper nieder; die linke Hand hielt das Szepter, die rechte fafste den Saum des Himation. Dieses bedeckt nur die unteren Extremitäten und einen Teil des linken Arms; die mächtigen Schultern, die breite Brust und der Leib sind entblöfst. Zeus ist unsichtbar gedacht. Die beiden Heroen wenden ihm den Rücken; zudem führt Pelops (*G*) an der Linken einen Schild und Oinomaos (*I*) stemmt seine Rechte in die Hüfte, kehrt also dem Gotte den Ellenbogen zu. Pelops, eine jugendlich kräftige Erscheinung mit dem Helm auf dem noch unbärtigen Kopf, hatte seine Rechte möglicherweise auf die Lanze gestützt und schlägt, wie es scheint, getroffen und besiegt von der Schönheit der Hippodameia, den Blick zu Boden. Denn nicht unähnlich der Liebesgöttin selbst und ihres Zaubers sich wohl bewufst tritt ihm diese gegenüber, indem sie mit gehobener Linken ihr Obergewand leise emporzieht — ein Ausdruck zierlichen, anmutigen Wesens, der an Aphrodite selbst häufig beobachtet wird — und ihr Auge frei auf den kühnen, schönen Fremdling heftet. Es ist ein grofser Verlust, dafs wir diese so sprechende Gruppe nur noch im Groben besitzen und deshalb ihren Inhalt nicht scharf genug mehr festzustellen vermögen. Die Rechte der Hippodameia ergänzen wir uns nicht gehoben, nicht etwa mit der Tänie in der Hand, sondern gesenkt und das von der Schulter im Rücken niederhängende Gewand fassend. Nicht minder charakteristisch als Pelops, den Liebe in den Kampf treibt, ist Oinomaos geschildert. Er bietet in der That ein vollendetes Bild unbeugsam starren Sinnes und trotziger Zuversicht. Die eigene Gattin Sterope (*K*) wendet, bekümmert ob seines herzlosen Frevelmuts und in banger Ahnung der unausbleiblichen Nemesis, das Antlitz von ihm ab. Beide Frauen zu vertauschen, in *K* Hippodameia, in *F* Sterope zu sehen, ist ein Vorschlag, der die Sprache der sog. Antiquitäten nicht minder als jene der Kunst mifsversteht. Denn wenn *K* nur einen offenen, *F* dagegen einen geschlossenen und gegürteten Chiton trägt und dazu noch einen Überwurf, so sind sich schlichtes oder gewöhnliches Kleid und Festtracht gegenüberge-

stellt; und wenn Hippodameia wirklich in der Brust etwas breiter erscheint als Sterope, so ist das eben bei dieser eine Folge der Armschliefsung, in welcher der Kummer, bei jener eine Folge der Armentfaltung, in welcher die Charis sich ausspricht. Oinomaos, ein reifer Mann mit Vollbart und dem Helm auf dem Kopf, stützt sich mit der Linken auf die Lanze. Am Körper trägt er ein Himation, aber nicht nach gewöhnlicher Art, sondern shawlartig umgeschlungen, wie jemand, der durch sein Kleid nicht behindert sein will (vgl. u. a. Statue des Anakreon in Villa Borghese).

Aufser diesen fünf stehenden Figuren enthielt das Giebelfeld nur noch sitzende, knieende und liegende Menschenbilder. Dürften wir uns streng an Pausanias' Ausdruck (κάθηται von Myrtilos) halten, so wäre das beschriebene Mittelbild rechts und links durch sitzende, nicht knieende Figuren abgeschlossen gewesen, und es kämen also als solche Schlufsfiguren in Betracht die Paare: *E* und *L*, oder E und *N*, oder *L* und *N*. Treu's Disposition ist die erste.

E (vgl. Abb. 1277 S. 1076), ein Knabe, hockt etwas vorgebückt mit untergeschlagenem rechten Bein und steil aufgesetztem linken auf seinem Gewande am Boden, eine Gestalt, darauf berechnet, fast ganz en face gesehen zu werden. Der rechte Arm stützt sich mit flacher Hand auf die Erde, der linke hängt schlaff nieder von Gewand bedeckt, so dafs nur Daumen und Zeigefinger daraus hervorkommen[1]).

L, ein bärtiger Mann mit Kopftuch, sitzt nach links (v. Besch.), hat sich aber umgewendet und schaut lebhaft in die Höhe.

Wir halten Treu's Disposition nicht für gerechtfertigt. Allerdings beide Figuren sitzen und haben annähernd gleiche Beinstellung. Aber das macht sie noch nicht zu Gegenstücken; denn im übrigen sind sie weder ihrem äufseren Gebahren nach aufeinander berechnet, bilden vielmehr ganz verschiedene Silhouetten und noch viel weniger halten sie sich durch ihre Bedeutung das Gleichgewicht.

Das Gleiche gilt für *E* und *N*. *N* ist die eigenartigste Erscheinung des ganzen Giebelfeldes (vgl. Abb. 1278 S. 1077), ein bärtiger Mann mit Stirnglatze und langwallendem Lockenhaar, feistem Leib und sozusagen fatalem Gesicht. Er hält sein linkes Bein vorgestreckt, das rechte aufgezogen. Auf diesem ruht der Ellenbogen des rechten Arms, der das leise gegen die rechte Schulter geneigte Haupt mit erregtem Gesicht stützt. Der Mann sinnt, und was er sinnt, ist Unheil. Dafs er nicht betrübt oder blofs besorgt ist, zeigt der breit geöffnete, dicklippige Mund. Die Augenbrauen unter der gefurchten Stirn sind aufgezogen, und hervor dringt ein ängstlich gespannter Blick, der nicht geradeaus, sondern schief in die Höhe geht.

Wenn schon *L* den hockenden Knaben durch seine Bedeutung erdrückte, so noch mehr *N*. Anders aber stellt sich die Sache, wenn *L* und *N* vor die Rosse gerückt werden, *L* vor jene des Pelops, *N* vor jene des Oinomaos. Nun erhält das Mittelbild erst einen wahrhaft künstlerischen Abschlufs. Beide Figuren sind der Mitte zugekehrt und zwar nicht blofs ihrem Schema nach, sondern mit der lebhaftesten Teilnahme. Das Vorhaben der Helden ergreift sie mächtig, klingt in ihren Herzen wieder und zwar in merkwürdig verschiedener Weise. Ohne diese Gestalten an beiden Enden des Mittelbilds ginge diesem selbst seine Prägnanz und harmonische Fügung verloren. Es fiele auseinander, wäre in der That nichts anderes als die lockere Zusammenstellung einiger Typen und Figuranten.

Wer die Männer (*LN*) sind, läfst sich fast mit Sicherheit bestimmen. Aus ihrer Erscheinung und dem Platz, den sie einnehmen, geht hervor, dafs es Personen sein müssen, die in dem Mythus eine bestimmte Rolle spielen und zum Verständnis des Fortgangs der Sache wesentlich beitragen. Das sind nun nicht Verwandte, nicht benachbarte Fürsten, auch keine »Seher«, welche letzteren hier, wo der Künstler den obersten Schicksalslenker in Person hat auftreten lassen und die Rosse bereits zusammengeschirrt stehen, nicht etwa nur überflüssig, nein sinnstörend wären, sondern die beiderseitigen Wagenlenker, von deren Führung Sieg und Niederlage mitbedingt waren. Es ist nur natürlich, dafs diese noch mehr als Hippodameia und Sterope durch das Vorhaben der Fürsten erregt erscheinen, da sie dasselbe nach der um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. gewifs längst in der einen oder andern Form ausgebildeten Sage in sehr verschiedener Weise ans Ziel zu führen gesonnen waren, so dafs Zeus' Ratschlufs nicht durch die gröfsere Tüchtigkeit der Rosse des Pelops, die ja bei der gleichfalls göttlichen Herkunft jener des Oinomaos ausgeschlossen war, sondern durch den verräterischen Sinn des Myrtilos erfüllt ward; und der einzig richtige Platz der Lenker in dieser plastischen Komposition war nicht hinter den Rossen, wo sie mit ihren Herren aufser unmittelbarer Kommunikation gestanden hätten, sondern zwischen ihren Rossen und der Fürstengruppe, wo sie Pausanias auch nennt. Indem Curtius die beiden Männer zwar richtig als Gegenstücke aufführt, aber dazu verurteilt, hinter den Pferdeschwänzen zu sitzen (vgl. Abb. 1270 Taf. XXVII), reifst er die Pointe des Mittelbildes aus ihrem Zusammenhang und zerstört ihre drastische Wirkung. Gereifte Männer sind Killas und Myrtilos, weil das

[1]) Dafs der Knabe mit seinen Zehen spiele, ist unrichtig. Die Hand thut weiter nichts, als dafs sie zwischen Zeige- und Mittelfinger das Gewand einkneift.

Ruhe, Geistesgegenwart und Erfahrung erheischende Amt eines Wagenlenkers nicht jungen Leuten oder gar Buben anvertraut zu werden pflegte; es ist nur die allmächtige Vorliebe der späteren Kunst für jugendliche Schönheit, die uns selbst einen Myrtilos, den notwendig bejahrten Lenker des bejahrten Oinomaos, als Jüngling vorführt.

Killas (*L*) hat man sich mit der Linken, vielleicht auch der Rechten, wenn letztere nicht mit dem Gewand beschäftigt war, auf ein Kentron gestützt zu denken. Seine Haltung ist aber eine vorübergehende; man erwartet, dafs er im nächsten Augenblick aufspringe. Er hat den Kopf etwas zurückgebeugt und blickt zu seinem Herrn empor. Bequemer ist Myrtilos' (*N*) Sitzweise; allein die innere Erregung, die ihn ergriffen hat, verrät, dafs auch er alsbald sich erheben wird, dafs er nur zögert. Nachdem Killas durch Attribut gekennzeichnet war, bedurfte es für sein Gegenüber keines neuen; es mag aber trotzdem in seiner Linken eines vorhanden gewesen sein. Myrtilos wird von uns meist als »Greis« bezeichnet. Er ist das aber keineswegs. Bei seinem sonst reichen Haarschmuck und dem in kräftigen Ringellocken sprossenden Bart ist die Glatze auffallend. Man wird sie richtig als vorzeitige, als Charakterglatze auffassen. Auch die Beleibtheit ist doch wohl kein Kennzeichen des Greisenalters; wie sie dargestellt ist, verrät sie nur den bejahrten Schlemmer. Es dünkt uns wahrscheinlich, dafs der Typus des Silen auf die Bildung der Figur eingewirkt hat.

Man hat die hier begründete Anordnung der beiden Männer, die als eine der ersten in Vorschlag gebracht worden ist (G. Hirschfeld), soweit ich sehe, allgemein verworfen, ohne sie ernstlich zu prüfen. Der Haupteinwurf, der dagegen erhoben wurde, zwischen Sterope und den Rossen des Oinomaos sei nicht Raum genug für die Figur *N*, ist nicht stichhaltig. Die Komposition gewinnt nur, wenn wir gezwungen werden, die Mittelfiguren mehr zusammenzurücken, und so jene unangenehm grofsen und gleichmäfsigen Streifen leeren Raums zwischen denselben reduziert und variiert werden; das linke Bein des Myrtilos aber vor die Füfse der Sterope »hingestreckt zu denken«, scheuen wir uns um so weniger, als darauf schon in der Anlage der beiden Figuren Rücksicht genommen scheint und überhaupt Anzeichen genug dafür vorhanden sind, dafs die einzelnen Silhouetten nicht vollständig getrennt waren, sondern stellenweise sich schnitten. Je voller und stärker insbesondere neben den fünf stehenden Mittelfiguren die gebrochenen Schemata der beiderseitigen Sitzfiguren zur Geltung kamen, desto vollkommener der Rhythmus des Centralbildes.

Die Gespanne — Löcher für das Zaum- und Zügelwerk sind an den Hälsen und Mäulern vorhanden — standen der Giebelmitte zugekehrt. Sie gegen die Giebelenden zu richten, wäre sehr unvorteilhaft gewesen. Erstens würde so über den Leibern der Tiere mehr leerer Raum geblieben sein, der sich zwar teilweise wieder durch Flügel hätte füllen lassen, allein nur unter Steigerung der ohnehin schon grofsen Gleichförmigkeit der beiderseitigen Pferdepartien; zweitens wäre das Beste der Komposition, das sinn- und charaktervolle Mittelbild unmöglich geworden, da dasselbe auf drei Personen hätte beschränkt werden müssen. — Gearbeitet sind je drei Pferde aus einem Blocke in Hochrelief, das vorderste aus einem besonderen Block nahezu voll [1]).

Es gilt als ausgemacht, dafs keine Wagen dargestellt waren; wir bezweifeln jedoch die Richtigkeit dieser Behauptung. Allerdings ist nicht das geringste Fragment eines Wagens gefunden worden, allein wenn diese, wie doch am wahrscheinlichsten ist, aus Bronze waren, so erklärt sich das Fehlen von selbst. Dafs sie aus Raummangel hätten weggelassen werden müssen, ist ein Vorwurf gegen den Künstler. Es brauchen dieselben übrigens nicht voll vorhanden gewesen zu sein; es genügte ihr Relief, und dafür fehlt es in der Komposition sicherlich nicht an Raum.

Die Gespanne müssen bei der gewählten Gliederung von eigenen Knechten gehalten oder beaufsichtigt gewesen sein. Hinter jenem des Pelops befand sich jedenfalls der junge Mann *C*, der, nach seinen Armstümpfen zu schliefsen, mit beiden Händen die Zügel anzog. Sein Gegenüber läfst sich unter den noch in Betracht kommenden Figuren wohl unterscheiden. Die in sich geschlossene, unthätige Figur des hockenden Knaben *E* wäre kein Knecht, sondern müfsiges Füllwerk; ebenso das knieende Mädchen *O*, das geneigten Hauptes die Linke auf dem aufgestemmten Bein ruhen läfst, während die Rechte dasselbe umfafst, ein merkwürdig zugeknöpftes Verhalten. Dagegen bietet der reife Knabe *B* nicht nur eine Aktion, wie sie hier erfordert wird, sondern würde umgedreht und in die rechte Giebelhälfte versetzt der Figur *C* auch sehr wohl entsprechen. Doch läfst sich die Figur auch drehen? Das eben wird bestritten. Der Kopf, welcher als zugehörig betrachtet wird (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XIII S. 11), ist auf der linken Seite nur angelegt, und am linken Hinterbacken befindet sich eine nicht geglättete Stelle. Jedoch ein Beweis, dafs jener Kopf wirklich der der Statue sei, liegt keineswegs vor. »Aufpassen läfst er sich leider nicht, da ein Stück des Halses fehlt«. Und was jene rauhe Stelle betrifft, so wird dieselbe

[1]) Das dritte Pferd von hinten oder vorderste Reliefpferd ist, trotzdem die Masse seines Leibes durch das Vorderpferd verdeckt wurde, dennoch völlig ausmodelliert worden. Erklärungen der Thatsache geben Treu, Arch. Ztg. 1882 S. 228; Kekulé, Rh. Mus. N. F. XXXIX, 488 f.

besser auf einen in der Nähe befindlichen Figurenteil (linke Hand?) zurückgeführt.

Für die Plätze hinter den Rofsknechten und neben den Flufsgöttern sind uns auf solche Weise der hockende Knabe E und das knieende Mädchen O übrig geblieben. Dieselben bezeigen sich denn auch nicht nur durch ihr Mafs, sondern ebenso durch ihr Alter und Verhalten als zusammengehörig, während die von Treu dem Mädchen gegenüber angeordnete Figur B zwar das entgegengesetzte Kniebild bietet, im übrigen aber ein von dem Mädchen unabhängiges Programm verfolgt. Der Knabe gehört in die rechte Giebelhälfte; denn während fast alle anderen Giebelfragmente nach aufsen verschleppt sich fanden, ist er samt den Figuren des Kladeos und des Myrtilos, und zwar zwischen diesen, unmittelbar vor der Nordostecke des Tempels zum Vorschein gekommen (vgl. Funde Taf. XXXI), also fast gewifs an seiner Fallstelle, da nicht angenommen werden kann, dafs man diese drei Figuren in der Reihe, in welcher sie nach ihren Mafsen in dem Giebelfelde sich folgen mufsten, unten deponiert habe. Die Figur wurde fast ganz von vorne gesehen. So eröffnete sie ein neues, das Schlufskolon der Komposition. Den gleichen Effekt hat links die Einordnung des Mädchens, sei es, dafs man ihm mit Curtius-Grüttner ganz Profilstellung gibt oder, wie wohl richtiger, es ähnlich dem Knaben mehr von vorne sehen läfst.

Die beiden Flufsgötter liegen gegen die Giebelmitte gerichtet am Boden. Alpheios (A) stützte sein Haupt auf den linken Arm, während die gestreckte Rechte auf der Hüfte an dem Gewand anlag, das den Unterkörper umschlingt. Ein Kopffragment ergibt, dafs der Gott nicht bärtig, sondern noch als junger Mann dargestellt war. Während Alpheios schlicht auf der Seite ruht, ist die Lage des Kladeos lebhaft und originell. Seine Situation ergibt sich, wenn jemand auf dem Bauche liegend, behufs besserer Übersicht oder um zu einer nahe befindlichen Person aufzusehen, auf beiden Ellenbogen den Oberkörper emporhebt. Der jugendliche Kopf ist hier sehr wohl erhalten (vgl. Abb. 1279, S. 1077). Man findet Neugierde in seinem Blick; die Lippen scheinen sich zum Sprechen öffnen zu wollen. Ob es sich um einen Dialog mit der zunächst sitzenden Person handle oder das frische Gebahren des Jünglings auf den Vorgang überhaupt sich beziehe, ist uns gleichgültig. Die Haare sind nur in ihrem Gesamtrelief ausgeführt, das sehr wenig erhaben ist. Es scheinen nicht gerundete, sondern fliefsende Locken gewesen zu sein, die in Kolorit dargestellt waren.

Diese Eckfiguren würden wir auch ohne die Gewährschaft des Pausanias nach Analogie der Eckfiguren des Parthenonwestgiebels als Flufspersonifikationen auffassen, die zur Lokalbezeichnung dienen und durch die ihrem Wesen entsprechende Gestrecktheit den rhythmischen Abschlufs der Komposition ermöglichten. Dafs Symbole das Verständnis erleichterten, darf vorausgesetzt werden. Kladeos konnte ein Attribut in der erhobenen Rechten, Alpheios in der an der Hüfte liegenden Hand halten.

Schwieriger ist die Interpretation der Genossen der Flufsgötter. Auch sie müssen Lokaldämonen sein, aber die bis jetzt vorgeschlagenen Namen sind sicher falsch. Anzunehmen, es seien gleichfalls Wassergottheiten gewesen (Arethusa, Quelle Pisa — Flufsgott), verbietet schon ihr Sitzen oder Knieen. Wasser rinnt am Boden; es erhebt sich zwar an seinem Uferrand, aber immer nur fliefsend oder, in menschlichem Bilde, gestreckten, nicht sitzenden oder gekauerten Körpers. Die Deutung dagegen, die wir vorzuschlagen haben, entspricht nicht nur der Position, sondern auch dem apathischen Wesen der Figuren. Es sind Terrainpersonifikationen und zwar erhabenen Terrains, das von breiterer Basis aufsteigt und nach oben sich zusammenzieht. Ort des Wettrennens ist das Feld von Pisa, wo Oinomaos herrschte, oder, was identisch, Olympia. Die Lage von Pisa bestimmt Strabon nicht nach den beiden Flüssen, sondern nach zwei Höhen, dem Ossa und Olympos, zwischen denen es gelegen gewesen sei (μεταξὺ δυοῖν ὀροῖν, Ὄσσης καὶ Ὀλύμπου, vgl. oben S. 1059). Diese beiden Höhen, die eine weiblichen, die andere männlichen Geschlechts, sind es offenbar, die hier mit dem Alpheios und Kladeos zusammen den Plan umschliefsen. Strabons Wissen über die Lage Pisas stammt möglicherweise aus keiner anderen Quelle als eben der Giebelkomposition. Auch diese Personifikationen werden gleich den Flufsgöttern (abgesehen von dem Kolorit der Draperie) durch Attribute (Ossa vielleicht durch einen Zweig, Olympos einen Kranz) näher gekennzeichnet gewesen sein. Die gegebene Deutung ist ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Disposition der Figuren.

Über die Komposition im Ganzen ist mancher ungerechtfertigte Tadel laut geworden. Dafs lediglich eine »prosaische Aufreihung der Figuren« vorliege, die »Gruppe leblos, aus lauter isolierten Figuren steif symmetrisch zusammengesetzt«, die Figuren »handlungslos, paradierend« aufgestellt seien, keine »aus sich heraus auf eine andere verweise« oder »verrate, dafs sie einem gröfseren Zusammenhang angehöre« u. dergl., ist thatsächlich unrichtig, bezw. nur dann richtig, wenn man die Figuren falsch aufstellt. Allerdings, wer die Aufgabe der Kunst vornehmlich in der Darstellung sog. dramatischen Lebens oder äufserlich bewegter Szenen erkennt, wird durch das Bild des olympischen Ostgiebels sich weniger befriedigt finden als durch jenes des Westgiebels. Wer aber erwägt, dafs nicht minder häufig in Vorgängen, wobei nur einzelne oder auch gar keine der auftretenden Personen in gröfserer körperlicher Erregung sich

darstellen, tiefer Sinn und poetischer Gehalt sich findet und solche Szenen daher für nicht minderwertige Vorwürfe der bildenden Kunst erachtet, wird nicht umhin können, neben der Schilderung äufseren Lebens in dem Westgiebel auch jener inneren Lebens in dem Ostgiebel ihr Recht widerfahren zu lassen.

In unseren Augen steht die Kompositionsfertigkeit an sich in beiden Giebeln genau auf der gleichen Höhe. Die Verschiedenheit der Weisen beruht lediglich auf der Verschiedenheit der Themata, welche wohl niemand gleich durchgeführt sehen möchte noch durchführen könnte. Dafs aber diese verschiedenen Themata und somit Weisen gewählt worden sind, zeugt für den feinen Sinn der an dem Tempelschmuck beschäftigten Künstlerschaft; wir meinen nicht, weil die ruhige, feierliche Weise über dem Tempeleingang, die bewegte, feurige über dem Opisthodom sich befindet, nein lediglich weil es zwei entgegengesetzte Weisen sind, die gespielt werden. Wie dies zu stande gekommen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Mit der Annahme, die Sujets seien von den Behörden gegeben worden, wäre die Sache noch keineswegs erklärt. Sie wurzelt viel tiefer.

Dafs das für den Ostgiebel gewählte Sujet als Schmuck des olympischen Zeustempels vorzüglich am Platze war, bedarf keiner Erörterung. Aber schwerlich auch wird innerhalb der Fabel eine für die Darstellung in einem Giebel günstigere Situation als die gewählte ausfindig zu machen sein. Dieselbe liefs sich erstens unter Wahrung der Einheit von Zeit und Raum und unter möglichst grofser Entfaltung von Charakteren und Motiven voll und klar aussprechen und gewährte zweitens eine ebenso sachgemäfse (natürliche) als dem gegebenen Raume entsprechende Gliederung. Die Fassung des Themas ist folgende: Auf dem Felde von Pisa haben inmitten ihrer Gespanne, die von Dienern gehalten werden, in Gegenwart der Wagenlenker, die vor den Gespannen Platz genommen haben, und der Frauen, deren Wohl und Wehe mit auf dem Spiele steht, Pelops und Oinomaos die Bedingungen ihrer Wettfahrt vereinbart und sich eben auseinander gekehrt, die Wagenlenker aufzufordern, die Fahrt zu beginnen. Da tritt im Rücken der Fürsten Zeus hervor, sichtbar nur dem Beschauer, dem so bedeutet ist, dafs, was bevorstehe, nach des Höchsten Beschlufs sich erfülle. Die Wagenlenker aber stehen im Begriff sich zu erheben und als Werkzeuge der Gottheit den Pelops ans Ziel, den Oinomaos in den Tod zu führen

Durchgeführt ist diese Aufgabe mit einer nicht genug zu bewundernden Einheit und Mannigfaltigkeit, mit hoch entwickeltem Sinn für Charakterschilderung, mit einem Ernst der Auffassung, der im Interesse des Ausdrucks und der Natürlichkeit selbst vor dem Harten und Ungefälligen nicht zurückscheut, der das Gefällige oder sog. Schöne nur an den ihm von Natur zukommenden Stellen zur Darstellung bringt, keineswegs als an sich zu erstrebendes Ziel der Kunst betrachtet.

Das Ganze gliedert sich in ein Mittelbild, das die Hauptfiguren enthält, und je zwei Seitenbilder, von denen die nächsten die Gespanne mit den Dienern, die beiden äufseren die Lokalpersonifikationen aufzeigen. Das Mittelbild besteht wieder aus zwei durch die Gestalt des Zeus, die, ohne in den Aufbau einbezogen zu sein, nur den Mittelpunkt oder Gipfel des Ganzen bildet, getrennten Gruppen, formiert aus je einem Fürsten und Wagenlenker (links *L*, rechts *N*) mit einer Fürstin inmitten. An diese dreigestaltigen Gruppen der Mitte fügen sich die nächsten Seitenbilder als Anhang an. Den Anschlufs vermittelt die Richtung der Gespanne, auf der Seite des Pelops auch die wohl berechnete Doppelrichtung des Killas (*L*), wogegen die Eckbilder sich als ganz selbständige zweigestaltige Gruppen (links *AO*, rechts *EP*) darstellen. Wenn trotzdem die Gruppenbildung in diesem Felde bislang weniger anerkannt worden ist als in dem westlichen, so beruht das hauptsächlich auf äufseren Umständen. Da die Gruppenbestandteile hier naturgemäfs lockerer miteinander zu verbinden, nicht ineinander zu verflechten waren, so konnten sie, abgesehen von den Rossen, sämtlich separat gearbeitet werden. Infolge dessen fehlt uns bei dem fragmentarischen Zustand der Stücke und der Schwierigkeit, ihr detaillierteres gegenseitiges Verhalten genau wieder herauszufinden, die sofort jeden Zweifel niederschlagende, zwingende Evidenz der Sache.

Sehr häufig ist die »Strenge« der Responsion der beiden Giebelhälften betont worden. In der That, die einzelnen Glieder der Hälften stimmen nicht nur nach ihrem rhythmischen Wert für den Aufbau und ihrem ethischen für die dargestellte Fabel miteinander überein, sondern es gehen beide Hälften zur Rechten und Linken des Zeus auch Figur für Figur ohne Rest ineinander auf. Doch welcher Fortschritt gegen die Kompositionsweise der aeginetischen Gruppen? Über der Herabsetzung, die sich die »Anordnung der Figuren« hat gefallen lassen müssen, ist auch die Mannigfaltigkeit der menschlichen Typen und der Wechsel, durch welchen die Korrespondenzen Auge und Geist in gleicher Weise anregen, zwar nicht übersehen, aber auch nicht in der richtigen Weise gewürdigt worden. Sind Pelops und Oinomaos, Hippodameia und Sterope, Killas (*L*) und Myrtilos (*N*) nicht die schärfsten Charaktergegensätze? Sind diese Korrespondenzen nicht auch Varianten nach Alter, Ausstaffierung und Frontierung zu dem Auge des Beschauers? Gehen dieselben nicht trotz ihrer Responsion in zwei verschiedene Gruppen auf? Von den Rossen ist, soweit

wir sehen, eine Verschiedenheit des Betragens und der Zurüstung nicht zu verzeichnen. Wir nehmen diese Gleichheit als selbstverständlich hin. Es sollte ja auch nicht bedeutet werden, dafs nach Gottes Willen durch den Charakter der Rosse Pelops obsiegte, Oinomaos unterlag. Jedoch in den Knechten schon wird uns wieder verschiedenes Alter und hier Draperie (*C*), dort Nacktheit (*B*) geboten. Beide Gestalten präsentieren sich ganz in Profil, die einzigen in der gesamten Komposition. Sollen wir es dem Zufall zuschreiben, dafs diese Profile gerade hinter den Rossen disponiert sind, wo sie das aus zwei Flügeln mit je zwei Abteilungen sich zusammensetzende Bild der Akteure abschliefsen und losheben von den lokalbezeichnenden Aufsengruppen? Ossa (*O*) und Olympos (*E*) nehmen die Enfacestellung der Mittelfiguren wieder auf, Ossa aber wieder etwas weniger als ihr Gegenüber; im übrigen sind sie Varianten jugendlichen Alters, festen Hockens, der Unregsamkeit und Unbekümmertheit, Ossa selbst vollständig bekleidet, Olympos fast nackt. Nicht minder variirt ist das Thema der Flufsgötter, wie schon in der Beschreibung angedeutet wurde. Ihre Frontierung zum Beschauer entspricht etwa jener der Abschlufsfiguren (*LN*) des Mittelbildes. Wer erkennt nun nicht, dafs zwischen das Mittelbild und die Eckgruppen je ein vollständiges Profilbild eingeschoben, und der Gegensatz desselben zu dem Mittelbilde durch die Figuren *LN* gemildert, zu den Eckgruppen aber markiert war? — Uns liegt in dieser Arbeit die Komposition eines Meisters vor, der nicht nur jenem des Westgiebels an Talent in nichts nachsteht, sondern den wir auch nicht genug studieren können, um die Werke des Parthenon besser verstehen zu lernen.

Dennoch erregt die Komposition in den Parthenongiebeln unser Wohlgefallen im höheren Grade. Jedes Bild wirkt um so wahrscheinlicher, je selbstischer und ungezwungener sich seine Komponenten regen. In der richtigen Abwägung von Freiheit und Gesetz liegt der Triumph wie aller Humanität, so auch der Kunst. Dieses besser getroffene Mafs ist es, das die Parthenongiebel auszeichnet, wo nicht nur keine Responsion so vollkommen ist, dafs sie sich als widernatürliches, aufgezwungenes Gesetz verriete und wo, um auch das hereinzuziehen, nicht blofs jede Gruppe sich selbst geboren hat, während sie das Gesetz dennoch erfüllt, sondern Responsionen auch mit decisen Lösungen wechseln. Ganz auf dieser Höhe stehen die olympischen Kompositionen (wir reden nicht von dem Ostgiebel allein) nicht. Zwar auch hier scheinen alle Figuren an den entsprechenden Stellen ungezwungen sich selbst eingefügt zu haben und ohne Rücksicht auf ihr Gegenüber, nur ihrem Wesen und der augenblicklichen Situation gehorchend sich zu gebahren; bilden sie dennoch Gruppen und unverkennbare Gegenstücke, nun so hat die Kunst erreicht, was sie will, was sie soll. Allein das Gesetz verrät sich doch, da wirksam hervorgekehrte Lockerungen fehlen. Auf dem Vorhandensein solcher, ganze Glieder berührender Dissonanzen (Gleichgewicht der Kola) beruht in erster Linie das so gefällige Mehr, welches die Parthenongiebel bieten, in zweiter auf der gröfseren Gefälligkeit der Rhythmen der Komponenten selber.

C. Westgiebel.

Pausanias' Bericht über den Westgiebel ist unvollständig. Nachdem er als Sujet den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos bezeichnet hat, fährt er fort: »In der Mitte des Giebels befindet sich Peirithoos; neben ihm auf der einen Seite Eurytion, der das Weib des Peirithoos (Deidameia) geraubt hat und Kaineus, der dem Perithoos beisteht, auf der anderen Theseus, der die Kentauren mit der Axt bekämpft; der eine von denselben hat ein Mädchen, der andere einen schönen Knaben geraubt.« Pausanias beschreibt nur soweit, als ihm Namen für die dargestellten Personen zur Verfügung standen. Dann spricht er seine Meinung darüber aus, weshalb der Vorwurf von dem Künstler gewählt worden sei: Peirithoos sei nach Homer (Il. 2, 741) ein Sohn des Zeus, und Theseus stamme im vierten Gliede von Pelops ab. Es ist jedoch klar, dafs bei dieser Wahl vornehmlich nur dieselben ethischen und künstlerischen Gesichtspunkte mafsgebend gewesen sind, die den Kentaurenkampf überhaupt zu einem Lieblingsthema der bildenden Kunst gemacht haben: die Gelegenheit zur Darstellung verschiedenartiger Typen in lebhaftester Bewegung und mannigfachster Gruppierung, zur Verherrlichung der Kampftüchtigkeit der hellenischen Jugend und ihrer Mission, die Rohheit und den Frevelsinn zu bekämpfen und zu strafen. Ein solches Thema pafste fast allenthalben, aber insbesondere an dem Tempel des obersten Schirmhorts der Gastfreundschaft und der Ekecheiria, welche die Kentauren verletzten, und zu Olympia, dem Schauplatz der friedlichen Agonen, des künstlerischen Abbildes des ernsten Agons des Krieges.

Schon vor den Ausgrabungen mufste es auffallen, dafs Peirithoos in der Mitte des Giebelfeldes gestanden haben sollte, wo er der höchsten Gottheit in dem östlichen Felde entsprochen hätte und aufserdem nur eine mäfsig bewegte Enfacegestalt zulässig schien. In der That stellt die zu Tage geförderte Mittelfigur der Komposition (vgl. Abb. 1273 Taf. XXVII nach Ausgr. Bd. III Taf. XXVI—XXVII u. Abb. 1281 S. 1078) gewifs nicht Peirithoos, sondern den Gott Apollon dar. Schon der gröfsere Mafsstab entscheidet für diese Deutung; nicht minder die zu dem Kampfeifer der wirklichen Lapithen im grellsten Wider-

Der Kopf ist wohl als Bronzeimitation zu betrachten (Wolters a. a. O. N. 312). Reste von dunkelbraunem Vasenfirnis haben sich nicht nur an Bart- und Haupthaar, sondern auch im Gesicht erhalten.

Werke der ersten Blüte.

Skulpturen des Zeustempels.

A. Metopen.

Die beiden Zonen des Zeustempels, an denen die Arbeiten des Herakles, ein für den Tempel von Olympia vortrefflich gewähltes Sujet, da Herakles, der erste Athlete der Vorzeit, zugleich Stifter der Spiele war, sich befanden, bezeichnet Pausanias zwar nicht prägnant, aber doch so weit verständlich (V, 10, 9: ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ πεποίηται τῶν θυρῶν — ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν), dafs man nie hätte bezweifeln sollen, dafs es die Metopen der Ost- und Westseite des Tempelhauses, nicht der Halle waren. Seine Aufzählung der Bilder geht, wie durch die Fundstellen der Fragmente erwiesen, beiderseits von Süden nach Norden; im übrigen fehlt in dem Texte bekanntlich ein Bild, die Darstellung des Kerberosabenteuers.

Angeordnet war die Reihe der Arbeiten so, dafs die chronologisch erste That an der Nordwest-, die letzte an der Nordostecke des Tempels sich befand. Den Anfang machte in Übereinstimmung mit der allgemeinen Tradition die Tötung des Löwen, den Schlufs die Entführung des Kerberos oder vielleicht die Reinigung der Augeiasställe.

Von allen 12 Platten (Höhe 1,60 m, Breite 1,50 m) sind teils durch die deutsche Expedition, teils schon durch die französische mehr oder minder grofse Fragmente gehoben worden. Das Hauptverdienst um die Komposition derselben hat sich Direktor Treu in Dresden erworben (vgl. Ausgr. IV, 26 ff.; Arch. Ztg. 1881 S. 319 f.).

Unsere kurze Beschreibung der Bilder schliefst sich der chronologischen Reihenfolge der Thaten an, verfolgt also zuerst die Metopen der Westseite und zwar von Norden nach Süden, darauf jene der Ostseite von Süden nach Norden.

Metopen der Westseite.

1. Löwe von Nemea. Das Tier liegt bereits tot zu Boden gestreckt. Herakles, nach links (v. Besch.) gewendet, hat den rechten Fufs auf dasselbe gesetzt und überläfst sich, das Haupt auf den Arm gestützt, der mit dem Ellenbogen auf dem gehobenen Knie ruht, stiller Betrachtung. Die gesenkte Linke hielt die Keule. Die Vollbringung der That in jungen Jahren zu kennzeichnen, ist das Haupt des Helden noch unbärtig. Links im Felde befand sich eine Frauengestalt. Der charaktervoll schöne Kopf mit den straffen, zarten Wangen, vor dem die Kritik verstummt und nur Bewunderung Platz greift, Abb. 1289 S. 1083 (nach Ausgr. Bd. IV Taf. XI) wird hier bezogen; Attitude und Namen (Athena oder Nem sind ungewifs. — Der Löwe befindet sich im Louv An dem Kopfe des Herakles Spuren roten Kolor und zwar an Haar, Lippen und Augen.

2. Hydra von Lerna, sehr fragmentarisch haltene Komposition. Herakles trat von links in Gewirr von Schlangen, die aus dem massigen Rum der Hydra hervorzüngelten. Ob Jolaos zugegen, sonst die Hälse der Schlangen ausbrennt, oder Athe oder auch gar keine weitere Person dargestellt w ist zweifelhaft (vgl. Bötticher a. a. O. S. 286).

3. Stymphalische Vögel. Das Bild ist in Hauptsache gut erhalten. Athena, kenntlich an Aegis, sitzt nach links auf einem Felsen, hat si aber mit dem Oberkörper zurückgewendet und bli auf einen Gegenstand hinab, den ihr Herakles, v rechts genähert, in der Rechten hinhielt, ohne Zwei einen der erlegten Vögel oder doch ein charakteris sches Stück von einem solchen. Wie Perseus d Haupt der Medusa, so bringt also hier Herakles zusagen den Zehnt der Jagdbeute seiner göttlich Beschützerin als Dankesgabe dar. — Das Fragme mit Athena, welches wie der Kopf des Herakl schon durch die französischen Ausgrabungen zu Ta gefördert worden war, ist erst durch Treu als sicher diesem Abenteuer gehörig konstatiert worden. Man l die Figur früher häufig als Nymphe bezeichnet, als die unzweifelhafte Aegis nicht genügte, die Gött zu charakterisieren. Dafs sie sitzt und zwar nic unähnlich einem schlichten Landmädchen, liegt te in der Schlichtheit der Anschauungen der Zeit, der das Werk entstand, teils in Forderungen d Komposition (sog. Isokephalie) und der Lokaland tung begründet.

4. Kretischer Stier. Vgl. Abb. 1285 S. 10 nach Funde Taf. XX. Zu der bekannten Platte i Louvre ist durch die deutsche Expedition der Ko des Tieres und ein grofses Hintergrundfragment n Resten der Hinterbeine desselben gekommen. D Stier erwies sich als braunrot, der Hintergrund bl gefärbt. — Der Vorgang ist höchst wahrscheinli folgendermafsen zu erklären: Der Stier stürmte na rechts. Herakles, den wir nebenhergeeilt zu denke haben, hat ihn indessen gezäumt und eine Schling um seinen rechten Vorderhuf geworfen. Nun ab sucht er, mit der Linken den Zaum, mit der Rechte die Schlinge energisch anziehend, das Tier zu banne und zu Fall zu bringen, indem er die ganze Wucl seines zurückgeworfenen Körpers der Kraft desselbe entgegenstemmt. — Die Komposition kann nich genug gepriesen werden; sie ist vorzüglich an sic wegen der schön abgemessenen und lebendigen Anti these der beiden Körper und Kräfte und in An sehung der grofsartig einfachen Raumfüllung, wobe unter anderem dem Künstler selbst der Schwan

des Tieres so ungesucht zu statten kam, dafs dieser überhaupt nicht ausdrucksvoller hätte gezeichnet werden können, dann aber speziell als Metopenkomposition wegen der Querung des Feldes durch die Diagonale des Herakleskörpers.

5. Hirsch von Keryneia. Der Fragmente sind nicht viel; sie ergeben, dafs Herakles, nach links gewendet, das im Laufe eingeholte Tier an dem Geweih gepackt hielt und mit dem rechten Knie zu Boden drückte, das Abenteuer also in der kunstüblichen Weise geschildert war.

6. Gürtel der Amazone. Nur der Kopf der Hippolyte ist vorhanden; Herakles scheint ihn an den Haaren gefafst gehalten zu haben. Den Todesstreich hat die Königin schon empfangen; ihr Auge bricht.

Metopen der Ostseite.

7. Erymanthischer Eber. Das Abenteuer war ganz analog den Schildereien auf Vasen vergegenwärtigt. Da Herakles das Tier auf seinen Schultern daherbringt, verkriecht sich König Eurystheus in ein grofses Vorratsgefäfs, das rechts aus der Erde hervorsteht. — Geringe Fragmente. An dem Kopfe des Eurystheus hat die Haaranordnung um die Königsbinde noch archaischen Beigeschmack. — Das Fafs war rot gefärbt.

8. Rosse des Diomedes. Ein Pferd, von dem der Kopf im Louvre, war nach rechts gerichtet; Herakles, nach links strebend, hielt es mit der Linken am Zügel gepackt. Vielleicht ist ein zweites Pferd zu ergänzen, das nach links gerichtet war.

9. Geryones. Ein im Louvre befindliches Fragment zeigt den zum Teil durch die Schilde verdeckten dreileibigen Krieger nach links in die Knie gesunken und das gegen den Leib im Vordergrund gestemmte linke Bein des Herakles. Neu entdeckt wurde die Büste des letzteren, aus deren Zeichnung hervorgeht, dafs er mit gehobenen Armen, wie jemand, der Holz spaltet, mit der Keule zum Schlage ausholte. Eine nach links gefallene Figur, zu der auch ein bärtiger Kopf gehört, scheint ein Bestandteil des Geryones zu sein, nicht den Hirten Eurytion zu bedeuten.

10. Atlas. Vgl. Abb. 1286 S. 1081 nach Funde Taf. XXI. Sehr wohl erhaltenes Bild mit drei aufrechten Figuren. Die Mitte nimmt nach rechts stehend Herakles ein. Auf Kopf und Nacken liegt ihm ein Kissen; beide Arme hat er zur Abstützung der Himmelskugel, von der ein Segment in Metall vorhanden gewesen sein wird, emporgehoben. Von rechts tritt kenntlich an dem Diadem in dem langen Lockenhaar, nackt gleich Herakles, König Atlas heran und zeigt in beiden vorgestreckten Händen die Hesperidenäpfel auf. Der Held schaut auf sie nieder, kann sich aber derselben in seiner gegenwärtigen Situation noch nicht bemächtigen, was ihm bekanntlich erst durch List gelingt. Hier höhnt Atlas den unternehmungslustigen Helden. Um so liebenswürdiger ist eine seiner Töchter, wenn die links im Felde stehende Frauengestalt, wie anzunehmen, richtig als Hesperide bezeichnet wird. Sie hat die Linke erhoben und glaubt dem ungewohnten Himmelsträger helfen zu müssen. Die gesenkte Rechte hat wohl ein Attribut gehalten.

Nach Pausanias war der Inhalt der Metope: Herakles im Begriffe, die Last des Atlas auf sich zu nehmen (καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων). Der Perieget hat demnach die Äpfel in den Händen des wirklichen Atlas übersehen und ihn für Herakles genommen. — Die dreifache Betonung der Vertikalrichtung in dem Bilde ist auffallend; sie wird wohl, abgesehen davon, dass sie durch das Sujet bedingt scheint, irgendwie durch die anstofsenden Bilder gerechtfertigt gewesen sein.

11. Rinderställe des Augeias. Herakles fegt mit einem langstieligen Instrument nach links hin. Hinter ihm steht behelmten Hauptes Athena; mit leise gehobener Rechten, in der wohl die Lanze sich befand, scheint sie ihm Anweisung zu erteilen, mit der Linken fafst sie den Rand des zu Boden gesetzten Schildes. Die aufrechte, vornehm ruhige Haltung der mädchenhaften Erscheinung bildet einen schönen Gegensatz zu der diagonal geführten geschäftigen Gestalt des Helden. — Das Bild gehört mit zu den besterhaltenen; es ist hauptsächlich nur der Leib des Herakles, der fehlt.

12. Kerberos. Herakles schreitet stark vorgeneigt, aber zurückgewendeten Hauptes nach links. Hinter sich zog er mit beiden Händen am Strick, gleichwie der Metzger ein Kalb, das dreiköpfige Ungeheuer. Dieses war nicht ganz zu sehen, sondern taucht nur mit dem Kopf aus einer höhlenartigen Öffnung auf. Über derselben füllte den Raum eine weitere Gestalt, vielleicht Hermes. — Den Kopf des Herakles gibt Abb. 1288 S. 1083 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XII. Man beachte den schönen Bau der Stirn, die kräftig modellierten Wangen. Das Haar ist blofs in seinem Gesamtrelief angelegt, aber in diesem staunenswert natürlich, besonders das weiche Barthaar.

B. Ostgiebel.

Bekanntlich gibt Pausanias V, 10, 6 ff. eine so vollständige Aufzählung der Figuren dieses Giebelfeldes, dafs sich dasselbe danach schon vor den deutschen Ausgrabungen in seinen Grundzügen rekonstruieren liefs. Die Beschreibung lautet: »Was die Darstellungen in den Giebeln betrifft, so befindet sich vorne der Wagenwettkampf des Pelops gegen Oinomaos noch bevorstehend und der Akt des Rennens beiderseits in Vorbereitung (ἵππων ἅμιλλα ἔτι μέλλουσα καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ). — Zur Rechten des Bildes (ἀγάλματος)

des Zeus, das gerade in der Giebelmitte angebracht ist, steht Oinomaos mit dem Helm auf dem Kopf und neben ihm sein Weib Sterope, auch eine von den Töchtern des Atlas. Myrtilos, der Wagenlenker des Oinomaos, sitzt vor den Rossen: es sind ihrer vier. Nach ihm folgen zwei Männer: sie sind namenlos, waren aber wohl gleichfalls mit der Wartung der Rosse von Oinomaos beauftragt. Ganz am Ende lagert (κατάκειται) Kladeos, der auch sonst von den Eleiern unter den Flüssen nach dem Alpheios am meisten verehrt wird. — Links von Zeus befinden sich: Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker des Pelops, Rosse und zwei Männer, auch diese wohl Rofsknechte des Pelops. Und wieder senkt sich der Giebel in die Enge nieder, und hier ist Alpheios angebracht. Der Wagenlenker des Pelops heifst nach trözenischer Sage Sphairos, der Exeget in Olympia aber nannte ihn Killas.«

Die Komposition baute sich demnach aus je sechs menschlichen Gestalten und je vier Rossen auf, die in Zeus ihren Gipfel- und Mittelpunkt hatten. Jeder Flügel zerfiel durch die Rosse wieder in zwei Abschnitte von je drei menschlichen Gestalten. Die inneren Abschnitte endigten beiderseits mit einer Cäsur, hervorgerufen durch das Sitzen der Wagenlenker, die äufseren stetig in den hingestreckten Gestalten der beiden Flufsgötter.

Den Angaben des Pausanias entsprechen die Funde. Die Zahl der in gröfseren und kleineren Fragmenten vorhandenen Figuren beträgt mit den Rossen 21. Sodann ergeben diese Figuren unter allen Umständen die aus dem Text folgende Gliederung und enthalten auch die Charaktere und Situationen, welche der Text voraussetzt. Nur in einem Punkte besteht eine Differenz. Unter den Funden befindet sich eine Frauengestalt (Fig. *O* Abb. 1272 auf Taf. XXVII). Diese führt Pausanias als Mann auf. Der Irrtum ist verzeihlich. Nach ihrer Attitüde mufs sie unmittelbar vor den Rossen oder zwischen diesen und den Flufsgöttern sich befunden haben. Da sie nun lang bekleidet ist, konnte sie um so leichter für einen Lenker oder Rofsknecht überhaupt genommen werden, als durch ihre Armhaltung die Ausschwellung der weiblichen Brüste nahezu ganz verdeckt wird.

Das Rechts und Links des Pausanias war von dem Beschauer, nicht von den Gliedmafsen des Zeus aus zu verstehen. Zum Beweise brauchte man sich nicht an den an zweiter Stelle gebrauchten Ausdruck τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διός zu klammern; Pausanias spricht, so weit wir sehen, bei fest gegebenem Standpunkt des Beschauers, wenn nicht das Gegenteil betont wird, immer von jenem aus, wie jedermann thut, der den Leser oder Hörer nicht confus machen will. Auch so nur kommen die beiden Flüsse in die ihnen chorographisch entsprechenden Ecken und überdies die Partei des Pelops auf die glückverheifsende rechte Seite des Zeus.

Der Abbildung 1272 auf Taf. XXVII liegt Treus Rekonstruktion zugrunde, die Arch. Ztg. 1882 Taf. 12 S. 215 ff. eingehend erörtert ist. Unsere Beschreibung der einzelnen Figuren folgt derselben. Andere Anordnungsversuche sind verzeichnet und besprochen: Rhein. Mus. XXXIX, 481 ff. Kekulé; Löschcke, Dorpater Universitätsprogr. 1885 S. 1.

Zeus' (*H*) Haltung erinnert etwas an die eines Idols, so dafs man Pausanias keinen schweren Vorwurf daraus machen kann, wenn er von einem ἄγαλμα Διός spricht. Beide Arme hängen am Körper nieder; die linke Hand hielt das Szepter, die rechte fafste den Saum des Himation. Dieses bedeckt nur die unteren Extremitäten und einen Teil des linken Arms; die mächtigen Schultern, die breite Brust und der Leib sind entblöfst. Zeus ist unsichtbar gedacht. Die beiden Heroen wenden ihm den Rücken; zudem führt Pelops (*G*) an der Linken einen Schild und Oinomaos (*I*) stemmt seine Rechte in die Hüfte, kehrt also dem Gotte den Ellenbogen zu. Pelops, eine jugendlich kräftige Erscheinung mit dem Helm auf dem noch unbärtigen Kopf, hatte seine Rechte möglicherweise auf die Lanze gestützt und schlägt, wie es scheint, getroffen und besiegt von der Schönheit der Hippodameia, den Blick zu Boden. Denn nicht unähnlich der Liebesgöttin selbst und ihres Zaubers sich wohl bewufst tritt ihm diese gegenüber, indem sie mit gehobener Linken ihr Obergewand leise emporzieht — ein Ausdruck zierlichen, anmutigen Wesens, der an Aphrodite selbst häufig beobachtet wird — und ihr Auge frei auf den kühnen, schönen Fremdling heftet. Es ist ein grofser Verlust, dafs wir diese so sprechende Gruppe nur noch im Groben besitzen und deshalb ihren Inhalt nicht scharf genug mehr festzustellen vermögen. Die Rechte der Hippodameia ergänzen wir uns nicht gehoben, nicht etwa mit der Tänie in der Hand, sondern gesenkt und das von der Schulter im Rücken niederhängende Gewand fassend. Nicht minder charakteristisch als Pelops, den Liebe in den Kampf treibt, ist Oinomaos geschildert. Er bietet in der That ein vollendetes Bild unbeugsam starren Sinnes und trotziger Zuversicht. Die eigene Gattin Sterope (*K*) wendet, bekümmert ob seines herzlosen Frevelmuts und in banger Ahnung der unausbleiblichen Nemesis, das Antlitz von ihm ab. Beide Frauen zu vertauschen, in *K* Hippodameia, in *F* Sterope zu sehen, ist ein Vorschlag, der die Sprache der sog. Antiquitäten nicht minder als jene der Kunst mifsversteht. Denn wenn *K* nur einen offenen, *F* dagegen einen geschlossenen und gegürteten Chiton trägt und dazu noch einen Überwurf, so sind sich schlichtes oder gewöhnliches Kleid und Festtracht gegenüberge-

stellt; und wenn Hippodameia wirklich in der Brust etwas breiter erscheint als Sterope, so ist das eben bei dieser eine Folge der Armschliefsung, in welcher der Kummer, bei jener eine Folge der Armentfaltung, in welcher die Charis sich ausspricht. Oinomaos, ein reifer Mann mit Vollbart und dem Helm auf dem Kopf, stützt sich mit der Linken auf die Lanze. Am Körper trägt er ein Himation, aber nicht nach gewöhnlicher Art, sondern shawlartig umgeschlungen, wie jemand, der durch sein Kleid nicht behindert sein will (vgl. u. a. Statue des Anakreon in Villa Borghese).

Aufser diesen fünf stehenden Figuren enthielt das Giebelfeld nur noch sitzende, knieende und liegende Menschenbilder. Dürften wir uns streng an Pausanias' Ausdruck (κάθηται von Myrtilos) halten, so wäre das beschriebene Mittelbild rechts und links durch sitzende, nicht knieende Figuren abgeschlossen gewesen, und es kämen also als solche Schlufsfiguren in Betracht die Paare: *E* und *L*, oder E und *N*, oder *L* und *N*. Treu's Disposition ist die erste.

E (vgl. Abb. 1277 S. 1076), ein Knabe, hockt etwas vorgebückt mit untergeschlagenem rechten Bein und steil aufgesetztem linken auf seinem Gewande am Boden, eine Gestalt, darauf berechnet, fast ganz en face gesehen zu werden. Der rechte Arm stützt sich mit flacher Hand auf die Erde, der linke hängt schlaff nieder von Gewand bedeckt, so dafs nur Daumen und Zeigefinger daraus hervorkommen[1]).

L, ein bärtiger Mann mit Kopftuch, sitzt nach links (v. Besch.), hat sich aber umgewendet und schaut lebhaft in die Höhe.

Wir halten Treu's Disposition nicht für gerechtfertigt. Allerdings beide Figuren sitzen und haben annähernd gleiche Beinstellung. Aber das macht sie noch nicht zu Gegenstücken; denn im übrigen sind sie weder ihrem äufseren Gebahren nach aufeinander berechnet, bilden vielmehr ganz verschiedene Silhouetten und noch viel weniger halten sie sich durch ihre Bedeutung das Gleichgewicht.

Das Gleiche gilt für *E* und *N*. *N* ist die eigenartigste Erscheinung des ganzen Giebelfeldes (vgl. Abb. 1278 S. 1077), ein bärtiger Mann mit Stirnglatze und langwallendem Lockenhaar, feistem Leib und sozusagen fatalem Gesicht. Er hält sein linkes Bein vorgestreckt, das rechte aufgezogen. Auf diesem ruht der Ellenbogen des rechten Arms, der das leise gegen die rechte Schulter geneigte Haupt mit erregtem Gesicht stützt. Der Mann sinnt, und was er sinnt, ist Unheil. Dafs er nicht betrübt oder blofs besorgt ist, zeigt der breit geöffnete, dicklippige Mund. Die Augenbrauen unter der gefurchten Stirn sind aufgezogen, und hervor dringt ein ängstlich gespannter Blick, der nicht geradeaus, sondern schief in die Höhe geht.

[1]) Dafs der Knabe mit seinen Zehen spiele, ist unrichtig. Die Hand thut weiter nichts, als dafs sie zwischen Zeige- und Mittelfinger das Gewand einkneift.

Wenn schon *L* den hockenden Knaben durch seine Bedeutung erdrückte, so noch mehr *N*. Anders aber stellt sich die Sache, wenn *L* und *N* vor die Rosse gerückt werden, *L* vor jene des Pelops, *N* vor jene des Oinomaos. Nun erhält das Mittelbild erst einen wahrhaft künstlerischen Abschlufs. Beide Figuren sind der Mitte zugekehrt und zwar nicht blofs ihrem Schema nach, sondern mit der lebhaftesten Teilnahme. Das Vorhaben der Helden ergreift sie mächtig, klingt in ihren Herzen wieder und zwar in merkwürdig verschiedener Weise. Ohne diese Gestalten an beiden Enden des Mittelbilds ginge diesem selbst seine Prägnanz und harmonische Fügung verloren. Es fiele auseinander, wäre in der That nichts anderes als die lockere Zusammenstellung einiger Typen und Figuranten.

Wer die Männer (*LN*) sind, läfst sich fast mit Sicherheit bestimmen. Aus ihrer Erscheinung und dem Platz, den sie einnehmen, geht hervor, dafs es Personen sein müssen, die in dem Mythus eine bestimmte Rolle spielen und zum Verständnis des Fortgangs der Sache wesentlich beitragen. Das sind nun nicht Verwandte, nicht benachbarte Fürsten, auch keine »Seher«, welche letzteren hier, wo der Künstler den obersten Schicksalslenker in Person hat auftreten lassen und die Rosse bereits zusammengeschirrt stehen, nicht etwa nur überflüssig, nein sinnstörend wären, sondern die beiderseitigen Wagenlenker, von deren Führung Sieg und Niederlage mitbedingt waren. Es ist nur natürlich, dafs diese noch mehr als Hippodameia und Sterope durch das Vorhaben der Fürsten erregt erscheinen, da sie dasselbe nach der um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. gewifs längst in der einen oder andern Form ausgebildeten Sage in sehr verschiedener Weise ans Ziel zu führen gesonnen waren, so dafs Zeus' Ratschlufs nicht durch die gröfsere Tüchtigkeit der Rosse des Pelops, die ja bei der gleichfalls göttlichen Herkunft jener des Oinomaos ausgeschlossen war, sondern durch den verräterischen Sinn des Myrtilos erfüllt ward; und der einzig richtige Platz der Lenker in dieser plastischen Komposition war nicht hinter den Rossen, wo sie mit ihren Herren aufser unmittelbarer Kommunikation gestanden hätten, sondern zwischen ihren Rossen und der Fürstengruppe, wo sie Pausanias auch nennt. Indem Curtius die beiden Männer zwar richtig als Gegenstücke aufführt, aber dazu verurteilt, hinter den Pferdeschwänzen zu sitzen (vgl. Abb. 1270 Taf. XXVII), reifst er die Pointe des Mittelbildes aus ihrem Zusammenhang und zerstört ihre drastische Wirkung. Gereifte Männer sind Killas und Myrtilos, weil das

Ruhe, Geistesgegenwart und Erfahrung erheischende Amt eines Wagenlenkers nicht jungen Leuten oder gar Buben anvertraut zu werden pflegte; es ist nur die allmächtige Vorliebe der späteren Kunst für jugendliche Schönheit, die uns selbst einen Myrtilos, den notwendig bejahrten Lenker des bejahrten Oinomaos, als Jüngling vorführt.

Killas (*L*) hat man sich mit der Linken, vielleicht auch der Rechten, wenn letztere nicht mit dem Gewand beschäftigt war, auf ein Kentron gestützt zu denken. Seine Haltung ist aber eine vorübergehende; man erwartet, dafs er im nächsten Augenblick aufspringe. Er hat den Kopf etwas zurückgebeugt und blickt zu seinem Herrn empor. Bequemer ist Myrtilos' (*N*) Sitzweise; allein die innere Erregung, die ihn ergriffen hat, verrät, dafs auch er alsbald sich erheben wird, dafs er nur zögert. Nachdem Killas durch Attribut gekennzeichnet war, bedurfte es für sein Gegenüber keines neuen; es mag aber trotzdem in seiner Linken eines vorhanden gewesen sein. Myrtilos wird von uns meist als »Greis« bezeichnet. Er ist das aber keineswegs. Bei seinem sonst reichen Haarschmuck und dem in kräftigen Ringellocken sprossenden Bart ist die Glatze auffallend. Man wird sie richtig als vorzeitige, als Charakterglatze auffassen. Auch die Beleibtheit ist doch wohl kein Kennzeichen des Greisenalters; wie sie dargestellt ist, verrät sie nur den bejahrten Schlemmer. Es dünkt uns wahrscheinlich, dafs der Typus des Silen auf die Bildung der Figur eingewirkt hat.

Man hat die hier begründete Anordnung der beiden Männer, die als eine der ersten in Vorschlag gebracht worden ist (G. Hirschfeld), soweit ich sehe, allgemein verworfen, ohne sie ernstlich zu prüfen. Der Haupteinwurf, der dagegen erhoben wurde, zwischen Sterope und den Rossen des Oinomaos sei nicht Raum genug für die Figur *N*, ist nicht stichhaltig. Die Komposition gewinnt nur, wenn wir gezwungen werden, die Mittelfiguren mehr zusammenzurücken, und so jene unangenehm grofsen und gleichmäfsigen Streifen leeren Raums zwischen denselben reduziert und variiert werden; das linke Bein des Myrtilos aber vor die Füfse der Sterope »hingestreckt zu denken«, scheuen wir uns um so weniger, als darauf schon in der Anlage der beiden Figuren Rücksicht genommen scheint und überhaupt Anzeichen genug dafür vorhanden sind, dafs die einzelnen Silhouetten nicht vollständig getrennt waren, sondern stellenweise sich schnitten. Je voller und stärker insbesondere neben den fünf stehenden Mittelfiguren die gebrochenen Schemata der beiderseitigen Sitzfiguren zur Geltung kamen, desto vollkommener der Rhythmus des Centralbildes.

Die Gespanne — Löcher für das Zaum- und Zügelwerk sind an den Hälsen und Mäulern vorhanden — standen der Giebelmitte zugekehrt. Sie gegen die Giebelenden zu richten, wäre sehr unvorteilhaft gewesen. Erstens würde so über den Leibern der Tiere mehr leerer Raum geblieben sein, der sich zwar teilweise wieder durch Flügel hätte füllen lassen, allein nur unter Steigerung der ohnehin schon grofsen Gleichförmigkeit der beiderseitigen Pferdepartien; zweitens wäre das Beste der Komposition, das sinn- und charaktervolle Mittelbild unmöglich geworden, da dasselbe auf drei Personen hätte beschränkt werden müssen. — Gearbeitet sind je drei Pferde aus e i n e m Blocke in Hochrelief, das vorderste aus einem besonderen Block nahezu voll [1]).

Es gilt als ausgemacht, dafs keine Wagen dargestellt waren; wir bezweifeln jedoch die Richtigkeit dieser Behauptung. Allerdings ist nicht das geringste Fragment eines Wagens gefunden worden, allein wenn diese, wie doch am wahrscheinlichsten ist, aus B r o n z e waren, so erklärt sich das Fehlen von selbst. Dafs sie aus Raummangel hätten weggelassen werden müssen, ist ein Vorwurf gegen den Künstler. Es brauchen dieselben übrigens nicht voll vorhanden gewesen zu sein; es genügte ihr Relief, und dafür fehlt es in der Komposition sicherlich nicht an Raum.

Die Gespanne müssen bei der gewählten Gliederung von eigenen Knechten gehalten oder beaufsichtigt gewesen sein. Hinter jenem des Pelops befand sich jedenfalls der junge Mann *C*, der, nach seinen Armstümpfen zu schliefsen, mit beiden Händen die Zügel anzog. Sein Gegenüber läfst sich unter den noch in Betracht kommenden Figuren wohl unterscheiden. Die in sich geschlossene, unthätige Figur des hockenden Knaben *E* wäre kein Knecht, sondern müfsiges Füllwerk; ebenso das knieende Mädchen *O*, das geneigten Hauptes die Linke auf dem aufgestemmten Bein ruhen läfst, während die Rechte dasselbe umfafst, ein merkwürdig zugeknöpftes Verhalten. Dagegen bietet der reife Knabe *B* nicht nur eine Aktion, wie sie hier erfordert wird, sondern würde umgedreht und in die rechte Giebelhälfte versetzt der Figur *C* auch sehr wohl entsprechen. Doch läfst sich die Figur auch drehen? Das eben wird bestritten. Der Kopf, welcher als zugehörig betrachtet wird (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XIII S. 11), ist auf der linken Seite nur angelegt, und am linken Hinterbacken befindet sich eine nicht geglättete Stelle. Jedoch ein Beweis, dafs jener Kopf wirklich der der Statue sei, liegt keineswegs vor. »Aufpassen läfst er sich leider nicht, da ein Stück des Halses fehlt«. Und was jene rauhe Stelle betrifft, so wird dieselbe

[1]) Das dritte Pferd von hinten oder vorderste Reliefpferd ist, trotzdem die Masse seines Leibes durch das Vorderpferd verdeckt wurde, dennoch völlig ausmodelliert worden. Erklärungen der Thatsache geben Treu, Arch. Ztg. 1882 S. 228; Kekulé, Rh. Mus. N. F. XXXIX, 488 f.

besser auf einen in der Nähe befindlichen Figurenteil (linke Hand?) zurückgeführt.

Für die Plätze hinter den Rofsknechten und neben den Flufsgöttern sind uns auf solche Weise der hockende Knabe *E* und das knieende Mädchen *O* übrig geblieben. Dieselben bezeigen sich denn auch nicht nur durch ihr Mafs, sondern ebenso durch ihr Alter und Verhalten als zusammengehörig, während die von Treu dem Mädchen gegenüber angeordnete Figur *B* zwar das entgegengesetzte Kniebild bietet, im übrigen aber ein von dem Mädchen unabhängiges Programm verfolgt. Der Knabe gehört in die rechte Giebelhälfte; denn während fast alle anderen Giebelfragmente nach aufsen verschleppt sich fanden, ist er samt den Figuren des Kladeos und des Myrtilos, und zwar zwischen diesen, unmittelbar vor der Nordostecke des Tempels zum Vorschein gekommen (vgl. Funde Taf. XXXI), also fast gewifs an seiner Fallstelle, da nicht angenommen werden kann, dafs man diese drei Figuren in der Reihe, in welcher sie nach ihren Mafsen in dem Giebelfelde sich folgen mufsten, unten deponiert habe. Die Figur wurde fast ganz von vorne gesehen. So eröffnete sie ein neues, das Schlufskolon der Komposition. Den gleichen Effekt hat links die Einordnung des Mädchens, sei es, dafs man ihm mit Curtius-Grüttner ganz Profilstellung gibt oder, wie wohl richtiger, es ähnlich dem Knaben mehr von vorne sehen läfst.

Die beiden Flufsgötter liegen gegen die Giebelmitte gerichtet am Boden. Alpheios (*A*) stützte sein Haupt auf den linken Arm, während die gestreckte Rechte auf der Hüfte an dem Gewand anlag, das den Unterkörper umschlingt. Ein Kopffragment ergibt, dafs der Gott nicht bärtig, sondern noch als junger Mann dargestellt war. Während Alpheios schlicht auf der Seite ruht, ist die Lage des Kladeos lebhaft und originell. Seine Situation ergibt sich, wenn jemand auf dem Bauche liegend, behufs besserer Übersicht oder um zu einer nahe befindlichen Person aufzusehen, auf beiden Ellenbogen den Oberkörper emporhebt. Der jugendliche Kopf ist hier sehr wohl erhalten (vgl. Abb. 1279, S. 1077). Man findet Neugierde in seinem Blick; die Lippen scheinen sich zum Sprechen öffnen zu wollen. Ob es sich um einen Dialog mit der zunächst sitzenden Person handle oder das frische Gebahren des Jünglings auf den Vorgang überhaupt sich beziehe, ist uns gleichgültig. Die Haare sind nur in ihrem Gesamtrelief ausgeführt, das sehr wenig erhaben ist. Es scheinen nicht gerundete, sondern fliefsende Locken gewesen zu sein, die in Kolorit dargestellt waren.

Diese Eckfiguren würden wir auch ohne die Gewährschaft des Pausanias nach Analogie der Eckfiguren des Parthenonwestgiebels als Flufspersonifikationen auffassen, die zur Lokalbezeichnung dienen und durch die ihrem Wesen entsprechende Gestrecktheit den rhythmischen Abschlufs der Komposition ermöglichten. Dafs Symbole das Verständnis erleichterten, darf vorausgesetzt werden. Kladeos konnte ein Attribut in der erhobenen Rechten, Alpheios in der an der Hüfte liegenden Hand halten.

Schwieriger ist die Interpretation der Genossen der Flufsgötter. Auch sie müssen Lokaldämonen sein, aber die bis jetzt vorgeschlagenen Namen sind sicher falsch. Anzunehmen, es seien gleichfalls Wassergottheiten gewesen (Arethusa, Quelle Pisa — Flufsgott), verbietet schon ihr Sitzen oder Knieen. Wasser rinnt am Boden; es erhebt sich zwar an seinem Uferrand, aber immer nur fliefsend oder, in menschlichem Bilde, gestreckten, nicht sitzenden oder gekauerten Körpers. Die Deutung dagegen, die wir vorzuschlagen haben, entspricht nicht nur der Position, sondern auch dem apathischen Wesen der Figuren. Es sind Terrainpersonifikationen und zwar erhabenen Terrains, das von breiterer Basis aufsteigt und nach oben sich zusammenzieht. Ort des Wettrennens ist das Feld von Pisa, wo Oinomaos herrschte, oder, was identisch, Olympia. Die Lage von Pisa bestimmt Strabon nicht nach den beiden Flüssen, sondern nach zwei Höhen, dem Ossa und Olympos, zwischen denen es gelegen gewesen sei (μεταξὺ δυοῖν ὀροῖν, Ὄσσης καὶ Ὀλύμπου, vgl. oben S. 1059). Diese beiden Höhen, die eine weiblichen, die andere männlichen Geschlechts, sind es offenbar, die hier mit dem Alpheios und Kladeos zusammen den Plan umschliefsen. Strabons Wissen über die Lage Pisas stammt möglicherweise aus keiner anderen Quelle als eben der Giebelkomposition. Auch diese Personifikationen werden gleich den Flufsgöttern (abgesehen von dem Kolorit der Draperie) durch Attribute (Ossa vielleicht durch einen Zweig, Olympos einen Kranz) näher gekennzeichnet gewesen sein. Die gegebene Deutung ist ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Disposition der Figuren.

Über die Komposition im Ganzen ist mancher ungerechtfertigte Tadel laut geworden. Dafs lediglich eine »prosaische Aufreihung der Figuren« vorliege, die »Gruppe leblos, aus lauter isolierten Figuren steif symmetrisch zusammengesetzt«, die Figuren »handlungslos, paradierend« aufgestellt seien, keine »aus sich heraus auf eine andere verweise« oder »verrate, dafs sie einem gröfseren Zusammenhang angehöre« u. dergl., ist thatsächlich unrichtig, bezw. nur dann richtig, wenn man die Figuren falsch aufstellt. Allerdings, wer die Aufgabe der Kunst vornehmlich in der Darstellung sog. dramatischen Lebens oder äufserlich bewegter Szenen erkennt, wird durch das Bild des olympischen Ostgiebels sich weniger befriedigt finden als durch jenes des Westgiebels. Wer aber erwägt, dafs nicht minder häufig in Vorgängen, wobei nur einzelne oder auch gar keine der auftretenden Personen in gröfserer körperlicher Erregung sich

darstellen, tiefer Sinn und poetischer Gehalt sich findet und solche Szenen daher für nicht minderwertige Vorwürfe der bildenden Kunst erachtet, wird nicht umhin können, neben der Schilderung äufseren Lebens in dem Westgiebel auch jener inneren Lebens in dem Ostgiebel ihr Recht widerfahren zu lassen.

In unseren Augen steht die Kompositionsfertigkeit an sich in beiden Giebeln genau auf der gleichen Höhe. Die Verschiedenheit der Weisen beruht lediglich auf der Verschiedenheit der Themata, welche wohl niemand gleich durchgeführt sehen möchte noch durchführen könnte. Dafs aber diese verschiedenen Themata und somit Weisen gewählt worden sind, zeugt für den feinen Sinn der an dem Tempelschmuck beschäftigten Künstlerschaft; wir meinen nicht, weil die ruhige, feierliche Weise über dem Tempeleingang, die bewegte, feurige über dem Opisthodom sich befindet, nein lediglich weil es zwei entgegengesetzte Weisen sind, die gespielt werden. Wie dies zu stande gekommen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Mit der Annahme, die Sujets seien von den Behörden gegeben worden, wäre die Sache noch keineswegs erklärt. Sie wurzelt viel tiefer.

Dafs das für den Ostgiebel gewählte Sujet als Schmuck des olympischen Zeustempels vorzüglich am Platze war, bedarf keiner Erörterung. Aber schwerlich auch wird innerhalb der Fabel eine für die Darstellung in einem Giebel günstigere Situation als die gewählte ausfindig zu machen sein. Dieselbe liefs sich erstens unter Wahrung der Einheit von Zeit und Raum und unter möglichst grofser Entfaltung von Charakteren und Motiven voll und klar aussprechen und gewährte zweitens eine ebenso sachgemäfse (natürliche) als dem gegebenen Raume entsprechende Gliederung. Die Fassung des Themas ist folgende: Auf dem Felde von Pisa haben inmitten ihrer Gespanne, die von Dienern gehalten werden, in Gegenwart der Wagenlenker, die vor den Gespannen Platz genommen haben, und der Frauen, deren Wohl und Wehe mit auf dem Spiele steht, Pelops und Oinomaos die Bedingungen ihrer Wettfahrt vereinbart und sich eben auseinander gekehrt, die Wagenlenker aufzufordern, die Fahrt zu beginnen. Da tritt im Rücken der Fürsten Zeus hervor, sichtbar nur dem Beschauer, dem so bedeutet ist, dafs, was bevorstehe, nach des Höchsten Beschlufs sich erfülle. Die Wagenlenker aber stehen im Begriff sich zu erheben und als Werkzeuge der Gottheit den Pelops ans Ziel, den Oinomaos in den Tod zu führen

Durchgeführt ist diese Aufgabe mit einer nicht genug zu bewundernden Einheit und Mannigfaltigkeit, mit hoch entwickeltem Sinn für Charakterschilderung, mit einem Ernst der Auffassung, der im Interesse des Ausdrucks und der Natürlichkeit selbst vor dem Harten und Ungefälligen nicht zurückscheut, der das Gefällige oder sog. Schöne nur an den ihm von Natur zukommenden Stellen zur Darstellung bringt, keineswegs als an sich zu erstrebendes Ziel der Kunst betrachtet.

Das Ganze gliedert sich in ein Mittelbild, das die Hauptfiguren enthält, und je zwei Seitenbilder, von denen die nächsten die Gespanne mit den Dienern, die beiden äufseren die Lokalpersonifikationen aufzeigen. Das Mittelbild besteht wieder aus zwei durch die Gestalt des Zeus, die, ohne in den Aufbau einbezogen zu sein, nur den Mittelpunkt oder Gipfel des Ganzen bildet, getrennten Gruppen, formiert aus je einem Fürsten und Wagenlenker (links *L*, rechts *N*) mit einer Fürstin inmitten. An diese dreigestaltigen Gruppen der Mitte fügen sich die nächsten Seitenbilder als Anhang an. Den Anschlufs vermittelt die Richtung der Gespanne, auf der Seite des Pelops auch die wohl berechnete Doppelrichtung des Killas (*L*), wogegen die Eckbilder sich als ganz selbständige zweigestaltige Gruppen (links *AO*, rechts *EP*) darstellen. Wenn trotzdem die Gruppenbildung in diesem Felde bislang weniger anerkannt worden ist als in dem westlichen, so beruht das hauptsächlich auf äufseren Umständen. Da die Gruppenbestandteile hier naturgemäfs lockerer miteinander zu verbinden, nicht ineinander zu verflechten waren, so konnten sie, abgesehen von den Rossen, sämtlich separat gearbeitet werden. Infolge dessen fehlt uns bei dem fragmentarischen Zustand der Stücke und der Schwierigkeit, ihr detaillierteres gegenseitiges Verhalten genau wieder herauszufinden, die sofort jeden Zweifel niederschlagende, zwingende Evidenz der Sache.

Sehr häufig ist die »Strenge« der Responsion der beiden Giebelhälften betont worden. In der That, die einzelnen Glieder der Hälften stimmen nicht nur nach ihrem rhythmischen Wert für den Aufbau und ihrem ethischen für die dargestellte Fabel miteinander überein, sondern es gehen beide Hälften zur Rechten und Linken des Zeus auch Figur für Figur ohne Rest ineinander auf. Doch welcher Fortschritt gegen die Kompositionsweise der aeginetischen Gruppen? Über der Herabsetzung, die sich die »Anordnung der Figuren« hat gefallen lassen müssen, ist auch die Mannigfaltigkeit der menschlichen Typen und der Wechsel, durch welchen die Korrespondenzen Auge und Geist in gleicher Weise anregen, zwar nicht übersehen, aber auch nicht in der richtigen Weise gewürdigt worden. Sind Pelops und Oinomaos, Hippodameia und Sterope, Killas (*L*) und Myrtilos (*N*) nicht die schärfsten Charaktergegensätze? Sind diese Korrespondenzen nicht auch Varianten nach Alter, Ausstaffierung und Frontierung zu dem Auge des Beschauers? Gehen dieselben nicht trotz ihrer Responsion in zwei verschiedene Gruppen auf? Von den Rossen ist, soweit

wir sehen, eine Verschiedenheit des Betragens und der Zurüstung nicht zu verzeichnen. Wir nehmen diese Gleichheit als selbstverständlich hin. Es sollte ja auch nicht bedeutet werden, dafs nach Gottes Willen durch den Charakter der Rosse Pelops obsiegte, Oinomaos unterlag. Jedoch in den Knechten schon wird uns wieder verschiedenes Alter und hier Draperie (*C*), dort Nacktheit (*B*) geboten. Beide Gestalten präsentieren sich ganz in Profil, die einzigen in der gesamten Komposition. Sollen wir es dem Zufall zuschreiben, dafs diese Profile gerade hinter den Rossen disponiert sind, wo sie das aus zwei Flügeln mit je zwei Abteilungen sich zusammensetzende Bild der Akteure abschliefsen und losheben von den lokalbezeichnenden Aufsengruppen? Ossa (*O*) und Olympos (*E*) nehmen die Enfacestellung der Mittelfiguren wieder auf, Ossa aber wieder etwas weniger als ihr Gegenüber; im übrigen sind sie Varianten jugendlichen Alters, festen Hockens, der Unregsamkeit und Unbekümmertheit, Ossa selbst vollständig bekleidet, Olympos fast nackt. Nicht minder variirt ist das Thema der Flufsgötter, wie schon in der Beschreibung angedeutet wurde. Ihre Frontierung zum Beschauer entspricht etwa jener der Abschlufsfiguren (*LN*) des Mittelbildes. Wer erkennt nun nicht, dafs zwischen das Mittelbild und die Eckgruppen je ein vollständiges Profilbild eingeschoben, und der Gegensatz desselben zu dem Mittelbilde durch die Figuren *LN* gemildert, zu den Eckgruppen aber markiert war? — Uns liegt in dieser Arbeit die Komposition eines Meisters vor, der nicht nur jenem des Westgiebels an Talent in nichts nachsteht, sondern den wir auch nicht genug studieren können, um die Werke des Parthenon besser verstehen zu lernen.

Dennoch erregt die Komposition in den Parthenongiebeln unser Wohlgefallen im höheren Grade. Jedes Bild wirkt um so wahrscheinlicher, je selbstischer und ungezwungener sich seine Komponenten regen. In der richtigen Abwägung von Freiheit und Gesetz liegt der Triumph wie aller Humanität, so auch der Kunst. Dieses besser getroffene Mafs ist es, das die Parthenongiebel auszeichnet, wo nicht nur keine Responsion so vollkommen ist, dafs sie sich als widernatürliches, aufgezwungenes Gesetz verriete und wo, um auch das hereinzuziehen, nicht blofs jede Gruppe sich selbst geboren hat, während sie das Gesetz dennoch erfüllt, sondern Responsionen auch mit decisen Lösungen wechseln. Ganz auf dieser Höhe stehen die olympischen Kompositionen (wir reden nicht von dem Ostgiebel allein) nicht. Zwar auch hier scheinen alle Figuren an den entsprechenden Stellen ungezwungen sich selbst eingefügt zu haben und ohne Rücksicht auf ihr Gegenüber, nur ihrem Wesen und der augenblicklichen Situation gehorchend sich zu gebahren; bilden sie dennoch Gruppen und unverkennbare Gegenstücke, nun so hat die Kunst erreicht, was sie will, was sie soll. Allein das Gesetz verrät sich doch, da wirksam hervorgekehrte Lockerungen fehlen. Auf dem Vorhandensein solcher, ganze Glieder berührender Dissonanzen (Gleichgewicht der Kola) beruht in erster Linie das so gefällige Mehr, welches die Parthenongiebel bieten, in zweiter auf der gröfseren Gefälligkeit der Rhythmen der Komponenten selber.

C. Westgiebel.

Pausanias' Bericht über den Westgiebel ist unvollständig. Nachdem er als Sujet den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos bezeichnet hat, fährt er fort: »In der Mitte des Giebels befindet sich Peirithoos; neben ihm auf der einen Seite Eurytion, der das Weib des Peirithoos (Deidameia) geraubt hat und Kaineus, der dem Perithoos beisteht, auf der anderen Theseus, der die Kentauren mit der Axt bekämpft; der eine von denselben hat ein Mädchen, der andere einen schönen Knaben geraubt.« Pausanias beschreibt nur soweit, als ihm Namen für die dargestellten Personen zur Verfügung standen. Dann spricht er seine Meinung darüber aus, weshalb der Vorwurf von dem Künstler gewählt worden sei: Peirithoos sei nach Homer (Il. 2, 741) ein Sohn des Zeus, und Theseus stamme im vierten Gliede von Pelops ab. Es ist jedoch klar, dafs bei dieser Wahl vornehmlich nur dieselben ethischen und künstlerischen Gesichtspunkte mafsgebend gewesen sind, die den Kentaurenkampf überhaupt zu einem Lieblingsthema der bildenden Kunst gemacht haben: die Gelegenheit zur Darstellung verschiedenartiger Typen in lebhaftester Bewegung und mannigfachster Gruppierung, zur Verherrlichung der Kampftüchtigkeit der hellenischen Jugend und ihrer Mission, die Rohheit und den Frevelsinn zu bekämpfen und zu strafen. Ein solches Thema pafste fast allenthalben, aber insbesondere an dem Tempel des obersten Schirmhorts der Gastfreundschaft und der Ekecheiria, welche die Kentauren verletzten, und zu Olympia, dem Schauplatz der friedlichen Agonen, des künstlerischen Abbildes des ernsten Agons des Krieges.

Schon vor den Ausgrabungen mufste es auffallen, dafs Peirithoos in der Mitte des Giebelfeldes gestanden haben sollte, wo er der höchsten Gottheit in dem östlichen Felde entsprochen hätte und aufserdem nur eine mäfsig bewegte Enfacegestalt zulässig schien. In der That stellt die zu Tage geförderte Mittelfigur der Komposition (vgl. Abb. 1273 Taf. XXVII nach Ausgr. Bd. III Taf. XXVI—XXVII u. Abb. 1281 S. 1078) gewifs nicht Peirithoos, sondern den Gott Apollon dar. Schon der gröfsere Mafsstab entscheidet für diese Deutung; nicht minder die zu dem Kampfeifer der wirklichen Lapithen im grellsten Wider-

[illegible]

Kalksteinkopf [illegible] Hera [illegible] Ausgr. Bd. IV Taf. XV S. 14. Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 49. Furtwängler a. a. O. S. 67.

[illegible] dieses höchst altertümliche Idol wegen seiner kunstmythologischen Bedeutung. Die Arme liegen straff an dem mit einem (gegürteten) Chiton überzogenen Körper an. Die rechte Hand hielt als Attribut eine Schlange und, wie es scheint, auch die linke (Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 203 Anm. 8 Gewandsaume). Auf dem Haupt ruht ein Polos. Die Augen waren eingesetzt. Das Relief Mitt. d. ath. Inst. IV, 9. 10 macht die Deutung fast gewifs. Die Arbeit wird lakonisch oder messenisch sein.

Giebelbild des Schatzhauses von Megara (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XVIII. XIX S. 14 ff.; danach Abb. 1290 S. 1083. Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 50).

Nicht in runden Figuren, die bei dem kleinen Mafsstabe (der Giebel mafs im Lichten 0,744 zu 5,95 m) sich wie Spielzeug ausgenommen haben würden, sondern in Hochrelief, der potentesten Ausdrucksform der sog. Malerei, war die Komposition ausgeführt. Das Material ist Mergelkalk; einzelne Teile waren besonders gearbeitet und eingesetzt (z. B. das Schildzeichen des Zeusgegners, die Backenklappen seines Helmes). Fragmente sind so viele vorhanden, dafs dank Treus Bemühungen die Komposition im wesentlichen feststeht.

Das Schlachtgemälde entwickelte sich in fünf Kämpferpaaren, einem mittleren und je zwei seitlichen, nebst Anhang oder je einer Eckfigur. Der Kampf ist seinem Ende nahe; die Giganten, alle als volle Menschen, gerüstete Krieger dargestellt, ergreift das Todesverhängnis.

[illegible]

[illegible] der Figuren zu einander und dem Rahmen [illegible] gewe[illegible] zu sein [illegible] die Reliefgebung. Die Bewegun[gen] sind prägnant, entbehren zwar noch der Flüssigk[eit], aber das Mafs des Zwangs ist gering. Gesch[ick] zeigt sich auch in dem Gesichtsausdruck, so w[ie] sich über denselben aus dem Zeusgegner urtei[len] läfst. Die Proportionen haben nichts Auffallen[des], nur der Kopf erscheint etwas grofs. Die Draper[ien] sind dünn und zierlich angelegt und nicht ohne natu[ra]listische Lösungen, wie das Stoffliche überhaupt w[ohl] charakterisiert ist, z. B. die Bartmasse des Ze[us]gegners.

Erst die Farbe vollendete das Reliefbild. [Der] Hintergrund war blau. Für die Figuren ist demn[ach] Rot als vorherrschendes Kolorit anzunehmen, [das] denn auch reichlich an Haar, Gewand u. dgl., [ge]funden worden ist. Ob, abgesehen von Augen [und] Lippen (hier Rot), auch das Nackte bemalt war, [ist] ungewifs.

Die teilweise starke Zerstörung der Steinob[er]fläche und die fragmentarische Erhaltung des Ganz[en] sind um so mehr zu bedauern, als das Werk ei[nes] nicht unbedeutenden Künstlers vorzuliegen schei[nt]. Bemerkungen über den Stil, den ich nicht näh[er] bezeichnen möchte denn als Stil der letzten I[...]zennien des 6. Jahrh. v. Chr., geben Kekulé (Ar[ch.] Ztg. 1883 S. 241), Wolters (Friederichs-Wolters, Gi[ps]abgüsse N. 295), vgl. Brunn, Mitt. d. athen. In[st.] VII, 114.

Kopf eines bärtigen, behelmten Manne[s], mit einem anderen ganz ähnlichen die älteste [in] Olympia gefundene Skulptur aus parischem Ma[r]mor (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XVIII. XIX S. 12 f[f.]

Funde Taf XXII. Höhe 0,26, Breite 0,165 m). Freilich in die Zeiten eines Apoll von Tenea reicht das Bild nicht entfernt zurück; es gehört vielmehr gewifs schon in das 5. Jahrh. v. Chr. Ein seltener Grad von Naturalismus spricht sich hier in den Formen archaischer Etikette aus. Es ist offenbar ein Portrait, das sich der Meister gestattet. Das lehrt die über jedes Idealmafs hinaus gehende Convexität der saftigen Fleischformen vom Auge und den Schläfen abwärts, der starke Ausschwung der Backenknochen, der übrigens häufiger, als man auf den ersten Blick glauben möchte, in der Natur vorkommt, die individuell geformte Mundpartie mit dem süssen Ausdruck, der wie mit dem Zuruf: »So, nun recht freundlich« dem Modell von dem Künstler abgewonnen scheint. Die Fleischfülle und ἁπαλότης überhaupt auf Kosten des Porträts zu setzen, wäre jedoch ein Irrtum; einmal mufs eben die alte Magerkeit und Trockenheit doch aufgegeben worden sein (östliche Aegineten, Athenakopf von der Akropolis), und zwar geschah dies unter dem Aufschwung der Marmorskulptur um die Zeit der Perserkriege, wohin unser Kopf gehört. Man hält ihn wegen seiner Übertreibungen zu gunsten der Porträtmäfsigkeit leicht für älter, als er sich nach seinem stilistischen Charakter erweist. Es genügt, das Verhältnis von Augenbraue und Auge, den Aufschlag der Augenlider, das dünnknorpelige und wohl modellierte Ohr, die flockige Behandlung der Barthaare und ihren um die Mundpartie duftig und unbestimmt gehaltenen Randkontur, die tiefe Wurzelung der Nasenflügel ins Auge zu fassen, um sich zu überzeugen, dafs das Werk seiner Kunstleistung nach etwa zwischen den Tyrannenmörderfiguren und jenen des aeginetischen Ostgiebels steht.

Die Augen und zwei Reihen der Stirnlöckchen waren separat gearbeitet und eingesetzt, die ersteren aus verschiedenem Material, die letzteren aus Marmor. Zwischen Haar und Helmrand erkennt man das verschobene Helmfutter.

Als zugehörig zu dem Bilde, dessen Kopf uns beschäftigt, hat Treu noch einen Fufs und das Fragment eines Schildes erkannt, der als Zeichen das Reliefbild des auf dem Widder reitenden Phrixos trägt, und daran die Vermutung geknüpft, die Fragmente stammten von der Statue des Hoplitodromen Eperastos (Paus. VI, 17, 6), dessen Ahn Phrixos gewesen sei. Allein dagegen spricht schon der Umstand, dafs Eperastos in seinem Epigramm zwar seiner Abstammung von den Klytiaden und Melampodiden rühmend gedenkt, jedoch keineswegs des Urahnen, den er auf dem Schilde getragen haben soll. Überdies wäre das Reliefbild für den Hoplitodromen unpassend gewesen, da diese nicht mit eigenen, sondern offiziellen Schilden zu laufen pflegten. Viel ansprechender ist die Annahme, die Fragmente gehörten zu einer der von Lykortas aufgestellten Phormisgruppen (Paus. V, 27, 7). Auch der Fundort des Kopfes, wenige Meter südwestlich von dem Pelopionthore, fällt hierfür ins Gewicht, und was das Schildzeichen betrifft, so steht dasselbe einem Manne, der sich jenseits des Meeres eine neue Heimat gründete und grofse Reichtümer erwarb, sehr wohl an. Der Künstler, welcher für Lykortas arbeitete, wird uns nicht genannt. Nach dem Kopfe kann es sehr wohl ein Aeginete gewesen sein[1]). — Ob auch der zweite sehr ähnliche Marmorkopf, der unter den Fundamenten der neronischen Proedria zum Vorschein gekommen ist, und ein zweites Schildfragment hierher zu beziehen seien, bleibt dahingestellt.

c) Aus Terrakotta:

Heraköpfchen (Ausgr. Bd. V Taf. 26 A S. 16; Funde Taf. XIX B S. 15; Arch. Ztg. 1881 S 76) streng archaischen, charaktervollen Stils auf der Höhe der sog. Nike des Archermos aus Delos. Die Haare sind dem Material entsprechend tief angelegt und weichwellig behandelt. Mundpartie und Wangen trennt jener scharfe Kontur, auf den sich die Zeit vor den Perserkriegen so viel zu gute that. Die Augäpfel sind stark gerundet.

Das Gesicht ist mit »einer gelblich-weifsen, glänzenden Deckfarbe«, das Haar mit »braunschwarzem Vasenfirnis« überzogen; das Diadem (Kalathos) trägt auf »mattgelbem Grunde« ein dunkelbraunes Pflanzenornament.

Zeuskopf (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19). Höhe 0,19 m. Gefunden auf dem Stadionsüdwall.

Der Kopf ist eine Weiterbildung des Typus, den uns Abb. 1276 a b kennen gelehrt hat. Nur zum Teil beruht die gröfsere Gefälligkeit seiner Formen auf der Eigenschaft des gewählten Materials, in der Hauptsache auf der vollkommneren Harmonie, der einheitlicheren Zusammenfassung der Teile und der lebensvolleren Detailbildung (Augenaufschlag, Formation des Ohrs); das Werk repräsentiert den Übergangsstil aus dem Archaismus in die Darstellungsweise der perikleischen Epoche (der Zopf ist verschwunden und das Haar im Nacken aufgenommen). So lebte Zeus in der Vorstellung der Menschen unmittelbar vor Phidias' Offenbarung; er war es, der diesen ornamentalen Stirnlocken die Freiheit gab, sie zu ausdrucksvollen Individuen belebte, die hier einander überspringend, dort ruhig nebeneinander hinfliefsend das Antlitz umrahmten, er, der die Verschlossenheit und Strenge, die den Bildern des Gottes in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts eigen geworden war, zu gelassener Majestät verklärte.

[1]) Wolters, Gipsabgüsse N. 316, möchte den Kopf einem attischen Meister um 500 zuschreiben.

Der Kopf ist wohl als Bronzeimitation zu betrachten (Wolters a. a. O. N. 312). Reste von dunkelbraunem Vasenfirnis haben sich nicht nur an Bart- und Haupthaar, sondern auch im Gesicht erhalten.

Werke der ersten Blüte.

Skulpturen des Zeustempels.

A. Metopen.

Die beiden Zonen des Zeustempels, an denen die **Arbeiten des Herakles**, ein für den Tempel von Olympia vortrefflich gewähltes Sujet, da Herakles, der erste Athlete der Vorzeit, zugleich Stifter der Spiele war, sich befanden, bezeichnet Pausanias zwar nicht prägnant, aber doch so weit verständlich V. 10, 9 ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ πεποίηται τῶν θυρῶν — τὰ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν, dafs man nicht hätte bezweifeln sollen, dafs es die Metopen der Ost- und **Westseite des Tempelhauses**, nicht der Halle waren. Seine Aufzählung der Bilder geht, wie durch die Fundstellen der Fragmente erwiesen, beiderseits von Süden nach Norden; im übrigen fehlt in dem Texte bekanntlich **ein Bild**, die Darstellung des Kerberosabenteuers.

Angeordnet war die Reihe der Arbeiten so, dafs die chronologisch erste That an der Nordwestecke, die letzte an der Nordostecke des Tempels sich befand. Den Anfang machte in Übereinstimmung mit der allgemeinen Tradition die Tötung des Löwen, den Schlufs die Entführung des Kerberos oder vielleicht die Reinigung der Augeiasställe.

Von allen 12 Platten (Höhe 1,60 m, Breite 1,50 m) sind teils durch die deutsche Expedition, teils schon durch die französische mehr oder minder grofse Fragmente gehoben worden. Das Hauptverdienst um die Komposition derselben hat sich Direktor Treu in Dresden erworben (vgl. Ausgr. IV. 26 ff. Arch. Ztg. 1881 S. 319 f.).

Unsere kurze Beschreibung der Bilder schliefst sich der chronologischen Reihenfolge der Thaten an, verfolgt also zuerst die Metopen der Westseite und zwar von Norden nach Süden, darauf jene der Ostseite von Süden nach Norden.

Metopen der Westseite.

1. **Löwe von Nemea.** Das Tier liegt bereits tot zu Boden gestreckt. Herakles, nach links v. Besch. gewendet, hat den rechten Fufs auf dasselbe gesetzt und überläfst sich, das Haupt auf den Arm gestützt, der mit dem Ellenbogen auf dem gehobenen Knie ruht, stiller Betrachtung. Die gesenkte Linke hielt die Keule. Die Vollbringung der That in jungen Jahren zu kennzeichnen, ist das Haupt des Helden noch unbärtig. Links im Felde befand sich eine Frauengestalt. Der charaktervoll schöne Kopf mit den straffen, zarten Wangen, vor dem die Kritik verstummt und nur Bewunderung Platz greift, Abb. 1284 S. 1085 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XI, wird hierher bezogen. Attribute und Namen (Athena oder Nemea) sind ungewifs. — Der Löwe befindet sich im Louvre. An dem Kopfe des Herakles Spuren roten Kolorits und zwar an Haar, Lippen und Augen.

2. **Hydra von Lerna**, sehr fragmentarisch erhaltene Komposition. Herakles trat von links in das Gewirr von Schlangen, die aus dem massigen Rumpf der Hydra hervordrangen. Ob Iolaos zugegen, der sonst die Hälse der Schlangen ausbrennt, oder Athena oder auch gar keine weitere Person dargestellt war, ist zweifelhaft (vgl. Bötticher a. a. O. S. 286).

3. **Stymphalische Vögel.** Das Bild ist in der Hauptsache gut erhalten. Athena, kenntlich an der Aegis, sitzt nach links auf einem Felsen, hat sich aber mit dem Oberkörper zurückgewendet und blickt auf einen Gegenstand hinab, den ihr Herakles, von rechts herantretend, in der Rechten hinhielt, ohne Zweifel einen der erlegten Vögel oder doch ein charakteristisches Stück von einem solchen. Wie Perseus das Haupt der Medusa, so bringt also hier Herakles sozusagen den Zehnten der Jagdbeute seiner göttlichen Beschützerin als Dankesgabe dar. — Das Fragment mit Athena, welches wie der Kopf des Herakles schon durch die französischen Ausgrabungen zu Tage gefördert worden war, ist erst durch Treu als sicher zu dieser Metope gehörig konstatiert worden. Man hat die Figur früher häufig als Nymphe bezeichnet, als ob die unzweifelhafte Aegis nicht genügte, die Göttin zu charakterisieren. Dafs sie sitzt und zwar nicht unähnlich einem schlichten Landmädchen, liegt teils in der Schlichtheit der Anschauungen der Zeit, in der das Werk entstand, teils in Forderungen der Komposition (vgl. Isokephalie) und der Lokalandeutung begründet.

4. **Kretischer Stier.** Vgl. Abb. 1285 S. 1086 nach [illegible] Taf. XX. Zu der bekannten Platte im Louvre ist durch die deutsche Expedition der Kopf des Tieres und ein grofses Hintergrundfragment mit Resten der Hinterbeine desselben gekommen. Der Stier erwies sich als braunrot, der Hintergrund blau gefärbt. — Der Vorgang ist höchst wahrscheinlich folgendermafsen zu erklären: Der Stier stürmte nach rechts. Herakles, den wir nebenhergeeilt zu denken haben, hat ihn indessen gezäumt und eine Schlinge um seinen rechten Vorderhuf geworfen. Nun aber sucht er, mit der Linken den Zaum, mit der Rechten die Schlinge energisch anziehend, das Tier zu bannen und zu Fall zu bringen, indem er die ganze Wucht seines zurückgeworfenen Körpers der Kraft desselben entgegenstemmt. — Die Komposition kann nicht genug gepriesen werden; sie ist vorzüglich an sich wegen der schön abgemessenen und lebendigen Antithese der beiden Körper und Kräfte und in Ansehung der grofsartig einfachen Raumfüllung, wobei unter anderem dem Künstler selbst der Schwanz

des Tieres so ungesucht zu statten kam, dafs dieser überhaupt nicht ausdrucksvoller hätte gezeichnet werden können, dann aber speziell als Metopenkomposition wegen der Querung des Feldes durch die Diagonale des Herakleskörpers.

5. Hirsch von Keryneia. Der Fragmente sind nicht viel; sie ergeben, dafs Herakles, nach links gewendet, das im Laufe eingeholte Tier an dem Geweih gepackt hielt und mit dem rechten Knie zu Boden drückte, das Abenteuer also in der kunstüblichen Weise geschildert war.

6. Gürtel der Amazone. Nur der Kopf der Hippolyte ist vorhanden; Herakles scheint ihn an den Haaren gefafst gehalten zu haben. Den Todesstreich hat die Königin schon empfangen; ihr Auge bricht.

Metopen der Ostseite.

7. Erymanthischer Eber. Das Abenteuer war ganz analog den Schildereien auf Vasen vergegenwärtigt. Da Herakles das Tier auf seinen Schultern daherbringt, verkriecht sich König Eurystheus in ein grofses Vorratsgefäfs, das rechts aus der Erde hervorsteht. — Geringe Fragmente. An dem Kopfe des Eurystheus hat die Haaranordnung um die Königsbinde noch archaischen Beigeschmack. — Das Fafs war rot gefärbt.

8. Rosse des Diomedes. Ein Pferd, von dem der Kopf im Louvre, war nach rechts gerichtet; Herakles, nach links strebend, hielt es mit der Linken am Zügel gepackt. Vielleicht ist ein zweites Pferd zu ergänzen, das nach links gerichtet war.

9. Geryones. Ein im Louvre befindliches Fragment zeigt den zum Teil durch die Schilde verdeckten dreileibigen Krieger nach links in die Knie gesunken und das gegen den Leib im Vordergrund gestemmte linke Bein des Herakles. Neu entdeckt wurde die Büste des letzteren, aus deren Zeichnung hervorgeht, dafs er mit gehobenen Armen, wie jemand, der Holz spaltet, mit der Keule zum Schlage ausholte. Eine nach links gefallene Figur, zu der auch ein bärtiger Kopf gehört, scheint ein Bestandteil des Geryones zu sein, nicht den Hirten Eurytion zu bedeuten.

10. Atlas. Vgl. Abb. 1286 S. 1081 nach Funde Taf. XXI. Sehr wohl erhaltenes Bild mit drei aufrechten Figuren. Die Mitte nimmt nach rechts stehend Herakles ein. Auf Kopf und Nacken liegt ihm ein Kissen; beide Arme hat er zur Abstützung der Himmelskugel, von der ein Segment in Metall vorhanden gewesen sein wird, emporgehoben. Von rechts tritt kenntlich an dem Diadem in dem langen Lockenhaar, nackt gleich Herakles, König Atlas heran und zeigt in beiden vorgestreckten Händen die Hesperidenäpfel auf. Der Held schaut auf sie nieder, kann sich aber derselben in seiner gegenwärtigen Situation noch nicht bemächtigen, was ihm bekanntlich erst durch List gelingt. Hier höhnt Atlas den unternehmungslustigen Helden. Um so liebenswürdiger ist eine seiner Töchter, wenn die links im Felde stehende Frauengestalt, wie anzunehmen, richtig als Hesperide bezeichnet wird. Sie hat die Linke erhoben und glaubt dem ungewohnten Himmelsträger helfen zu müssen. Die gesenkte Rechte hat wohl ein Attribut gehalten.

Nach Pausanias war der Inhalt der Metope: Herakles im Begriffe, die Last des Atlas auf sich zu nehmen (καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων). Der Perieget hat demnach die Äpfel in den Händen des wirklichen Atlas übersehen und ihn für Herakles genommen. — Die dreifache Betonung der Vertikalrichtung in dem Bilde ist auffallend; sie wird wohl, abgesehen davon, dass sie durch das Sujet bedingt scheint, irgendwie durch die anstofsenden Bilder gerechtfertigt gewesen sein.

11. Rinderställe des Augeias. Herakles fegt mit einem langstieligen Instrument nach links hin. Hinter ihm steht behelmten Hauptes Athena; mit leise gehobener Rechten, in der wohl die Lanze sich befand, scheint sie ihm Anweisung zu erteilen, mit der Linken fafst sie den Rand des zu Boden gesetzten Schildes. Die aufrechte, vornehm ruhige Haltung der mädchenhaften Erscheinung bildet einen schönen Gegensatz zu der diagonal geführten geschäftigen Gestalt des Helden. — Das Bild gehört mit zu den besterhaltenen; es ist hauptsächlich nur der Leib des Herakles, der fehlt.

12. Kerberos. Herakles schreitet stark vorgeneigt, aber zurückgewendeten Hauptes nach links. Hinter sich zog er mit beiden Händen am Strick, gleichwie der Metzger ein Kalb, das dreiköpfige Ungeheuer. Dieses war nicht ganz zu sehen, sondern taucht nur mit dem Kopf aus einer höhlenartigen Öffnung auf. Über derselben füllte den Raum eine weitere Gestalt, vielleicht Hermes. — Den Kopf des Herakles gibt Abb. 1288 S. 1083 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XII. Man beachte den schönen Bau der Stirn, die kräftig modellierten Wangen. Das Haar ist blofs in seinem Gesamtrelief angelegt, aber in diesem staunenswert natürlich, besonders das weiche Barthaar.

B. Ostgiebel.

Bekanntlich gibt Pausanias V, 10, 6 ff. eine so vollständige Aufzählung der Figuren dieses Giebelfeldes, dafs sich dasselbe danach schon vor den deutschen Ausgrabungen in seinen Grundzügen rekonstruieren liefs. Die Beschreibung lautet: »Was die Darstellungen in den Giebeln betrifft, so befindet sich vorne der Wagenwettkampf des Pelops gegen Oinomaos noch bevorstehend und der Akt des Rennens beiderseits in Vorbereitung (ἵππων ἅμιλλα ἔτι μέλλουσα καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ). — Zur Rechten des Bildes (ἀγάλματος)

des Zeus, das gerade in der Giebelmitte angebracht ist, steht Oinomaos mit dem Helm auf dem Kopf und neben ihm sein Weib Sterope, auch eine von den Töchtern des Atlas. Myrtilos, der Wagenlenker des Oinomaos, sitzt vor den Rossen; es sind ihrer vier. Nach ihm folgen zwei Männer; sie sind namenlos, waren aber wohl gleichfalls mit der Wartung der Rosse von Oinomaos beauftragt. Ganz am Ende lagert (κατάκειται) Kladeos, der auch sonst von den Eleiern unter den Flüssen nach dem Alpheios am meisten verehrt wird. — Links von Zeus befinden sich: Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker des Pelops, Rosse und zwei Männer, auch diese wohl Rofsknechte des Pelops. Und wieder senkt sich der Giebel in die Enge nieder, und hier ist Alpheios angebracht. Der Wagenlenker des Pelops heifst nach trözenischer Sage Sphairos, der Exeget in Olympia aber nannte ihn Killas.«

Die Komposition baute sich demnach aus je sechs menschlichen Gestalten und je vier Rossen auf, die in Zeus ihren Gipfel- und Mittelpunkt hatten. Jeder Flügel zerfiel durch die Rosse wieder in zwei Abschnitte von je drei menschlichen Gestalten. Die inneren Abschnitte endigten beiderseits mit einer Cäsur, hervorgerufen durch das Sitzen der Wagenlenker, die äufseren stetig in den hingestreckten Gestalten der beiden Flufsgötter.

Den Angaben des Pausanias entsprechen die Funde. Die Zahl der in gröfseren und kleineren Fragmenten vorhandenen Figuren beträgt mit den Rossen 21. Sodann ergeben diese Figuren unter allen Umständen die aus dem Text folgende Gliederung und enthalten auch die Charaktere und Situationen, welche der Text voraussetzt. Nur in einem Punkte besteht eine Differenz. Unter den Funden befindet sich eine Frauengestalt (Fig. *O* Abb. 1272 auf Taf. XXVII). Diese führt Pausanias als Mann auf. Der Irrtum ist verzeihlich. Nach ihrer Attitüde mufs sie unmittelbar vor den Rossen oder zwischen diesen und den Flufsgöttern sich befunden haben. Da sie nun lang bekleidet ist, konnte sie um so leichter für einen Lenker oder Rofsknecht überhaupt genommen werden, als durch ihre Armhaltung die Ausschwellung der weiblichen Brüste nahezu ganz verdeckt wird.

Das Rechts und Links des Pausanias war von dem Beschauer, nicht von den Gliedmafsen des Zeus aus zu verstehen. Zum Beweise brauchte man sich nicht an den an zweiter Stelle gebrauchten Ausdruck τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διός zu klammern; Pausanias spricht, so weit wir sehen, bei fest gegebenem Standpunkt des Beschauers, wenn nicht das Gegenteil betont wird, immer von jenem aus, wie jedermann thut, der den Leser oder Hörer nicht confus machen will. Auch so nur kommen die beiden Flüsse in die ihnen chorographisch entsprechenden Ecken und überdies die Partei des Pelops auf die glückverheissende rechte Seite des Zeus.

Der Abbildung 1272 auf Taf. XXVII liegt Treus Rekonstruktion zugrunde, die Arch. Ztg. 1882 Taf. 12 S. 215 ff. eingehend erörtert ist. Unsere Beschreibung der einzelnen Figuren folgt derselben. Andere Anordnungsversuche sind verzeichnet und besprochen: Rhein. Mus. XXXIX, 481 ff. (Kekulé); Löschcke, Dorpater Universitätsprogr. 1885 S. 1.

Zeus' (*H*) Haltung erinnert etwas an die eines Idols, so dafs man Pausanias keinen schweren Vorwurf daraus machen kann, wenn er von einem ἄγαλμα Διός spricht. Beide Arme hängen am Körper nieder; die linke Hand hielt das Szepter, die rechte fafste den Saum des Himation. Dieses bedeckt nur die unteren Extremitäten und einen Teil des linken Arms; die mächtigen Schultern, die breite Brust und der Leib sind entblöfst. Zeus ist unsichtbar gedacht. Die beiden Heroen wenden ihm den Rücken; zudem führt Pelops (*G*) an der Linken einen Schild und Oinomaos (*I*) stemmt seine Rechte in die Hüfte, kehrt also dem Gotte den Ellenbogen zu. Pelops, eine jugendlich kräftige Erscheinung mit dem Helm auf dem noch unbärtigen Kopf, hatte seine Rechte möglicherweise auf die Lanze gestützt und schlägt, wie es scheint, getroffen und besiegt von der Schönheit der Hippodameia, den Blick zu Boden. Denn nicht unähnlich der Liebesgöttin selbst und ihres Zaubers sich wohl bewufst tritt ihm diese gegenüber, indem sie mit gehobener Linken ihr Obergewand leise emporzieht — ein Ausdruck zierlichen, anmutigen Wesens, der an Aphrodite selbst häufig beobachtet wird — und ihr Auge frei auf den kühnen, schönen Fremdling heftet. Es ist ein grofser Verlust, dafs wir diese so sprechende Gruppe nur noch im Groben besitzen und deshalb ihren Inhalt nicht scharf genug mehr festzustellen vermögen. Die Rechte der Hippodameia ergänzen wir uns nicht gehoben, nicht etwa mit der Tänie in der Hand, sondern gesenkt und das von der Schulter im Rücken niederhängende Gewand fassend. Nicht minder charakteristisch als Pelops, den Liebe in den Kampf treibt, ist Oinomaos geschildert. Er bietet in der That ein vollendetes Bild unbeugsam starren Sinnes und trotziger Zuversicht. Die eigene Gattin Sterope (*K*) wendet, bekümmert ob seines herzlosen Frevelmuts und in banger Ahnung der unausbleiblichen Nemesis, das Antlitz von ihm ab. Beide Frauen zu vertauschen, in *K* Hippodameia, in *F* Sterope zu sehen, ist ein Vorschlag, der die Sprache der sog. Antiquitäten nicht minder als jene der Kunst misversteht. Denn wenn *K* nur einen offenen, *F* dagegen einen geschlossenen und gegürteten Chiton trägt und dazu noch einen Überwurf, so sind sich schlichtes oder gewöhnliches Kleid und Festtracht gegenüberge-

stellt; und wenn Hippodameia wirklich in der Brust etwas breiter erscheint als Sterope, so ist das eben bei dieser eine Folge der Armschliefsung, in welcher der Kummer, bei jener eine Folge der Armentfaltung, in welcher die Charis sich ausspricht. Oinomaos, ein reifer Mann mit Vollbart und dem Helm auf dem Kopf, stützt sich mit der Linken auf die Lanze. Am Körper trägt er ein Himation, aber nicht nach gewöhnlicher Art, sondern shawlartig umgeschlungen, wie jemand, der durch sein Kleid nicht behindert sein will (vgl. u. a. Statue des Anakreon in Villa Borghese).

Aufser diesen fünf stehenden Figuren enthielt das Giebelfeld nur noch sitzende, knieende und liegende Menschenbilder. Dürften wir uns streng an Pausanias' Ausdruck (κάθηται von Myrtilos) halten, so wäre das beschriebene Mittelbild rechts und links durch sitzende, nicht knieende Figuren abgeschlossen gewesen, und es kämen also als solche Schlufsfiguren in Betracht die Paare: *E* und *L*, oder E und *N*, oder *L* und *N*. Treu's Disposition ist die erste.

E (vgl. Abb. 1277 S. 1076), ein Knabe, hockt etwas vorgebückt mit untergeschlagenem rechten Bein und steil aufgesetztem linken auf seinem Gewande am Boden, eine Gestalt, darauf berechnet, fast ganz en face gesehen zu werden. Der rechte Arm stützt sich mit flacher Hand auf die Erde, der linke hängt schlaff nieder von Gewand bedeckt, so dafs nur Daumen und Zeigefinger daraus hervorkommen[1]).

L, ein bärtiger Mann mit Kopftuch, sitzt nach links (v. Besch.), hat sich aber umgewendet und schaut lebhaft in die Höhe.

Wir halten Treu's Disposition nicht für gerechtfertigt. Allerdings beide Figuren sitzen und haben annähernd gleiche Beinstellung. Aber das macht sie noch nicht zu Gegenstücken; denn im übrigen sind sie weder ihrem äufseren Gebahren nach aufeinander berechnet, bilden vielmehr ganz verschiedene Silhouetten und noch viel weniger halten sie sich durch ihre Bedeutung das Gleichgewicht.

Das Gleiche gilt für *E* und *N*. *N* ist die eigenartigste Erscheinung des ganzen Giebelfeldes (vgl. Abb. 1278 S. 1077), ein bärtiger Mann mit Stirnglatze und langwallendem Lockenhaar, feistem Leib und sozusagen fatalem Gesicht. Er hält sein linkes Bein vorgestreckt, das rechte aufgezogen. Auf diesem ruht der Ellenbogen des rechten Arms, der das leise gegen die rechte Schulter geneigte Haupt mit erregtem Gesicht stützt. Der Mann sinnt, und was er sinnt, ist Unheil. Dafs er nicht betrübt oder blofs besorgt ist, zeigt der breit geöffnete, dicklippige Mund. Die Augenbrauen unter der gefurchten Stirn sind aufgezogen, und hervor dringt ein ängstlich gespannter Blick, der nicht geradeaus, sondern schief in die Höhe geht.

Wenn schon *L* den hockenden Knaben durch seine Bedeutung erdrückte, so noch mehr *N*. Anders aber stellt sich die Sache, wenn *L* und *N* vor die Rosse gerückt werden, *L* vor jene des Pelops, *N* vor jene des Oinomaos. Nun erhält das Mittelbild erst einen wahrhaft künstlerischen Abschlufs. Beide Figuren sind der Mitte zugekehrt und zwar nicht blofs ihrem Schema nach, sondern mit der lebhaftesten Teilnahme. Das Vorhaben der Helden ergreift sie mächtig, klingt in ihren Herzen wieder und zwar in merkwürdig verschiedener Weise. Ohne diese Gestalten an beiden Enden des Mittelbilds ginge diesem selbst seine Prägnanz und harmonische Fügung verloren. Es fiele auseinander, wäre in der That nichts anderes als die lockere Zusammenstellung einiger Typen und Figuranten.

Wer die Männer (*LN*) sind, läfst sich fast mit Sicherheit bestimmen. Aus ihrer Erscheinung und dem Platz, den sie einnehmen, geht hervor, dafs es Personen sein müssen, die in dem Mythus eine bestimmte Rolle spielen und zum Verständnis des Fortgangs der Sache wesentlich beitragen. Das sind nun nicht Verwandte, nicht benachbarte Fürsten, auch keine »Seher«, welche letzteren hier, wo der Künstler den obersten Schicksalslenker in Person hat auftreten lassen und die Rosse bereits zusammengeschirrt stehen, nicht etwa nur überflüssig, nein sinnstörend wären, sondern die beiderseitigen Wagenlenker, von deren Führung Sieg und Niederlage mitbedingt waren. Es ist nur natürlich, dafs diese noch mehr als Hippodameia und Sterope durch das Vorhaben der Fürsten erregt erscheinen, da sie dasselbe nach der um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. gewifs längst in der einen oder andern Form ausgebildeten Sage in sehr verschiedener Weise ans Ziel zu führen gesonnen waren, so dafs Zeus' Ratschlufs nicht durch die gröfsere Tüchtigkeit der Rosse des Pelops, die ja bei der gleichfalls göttlichen Herkunft jener des Oinomaos ausgeschlossen war, sondern durch den verräterischen Sinn des Myrtilos erfüllt ward; und der einzig richtige Platz der Lenker in dieser plastischen Komposition war nicht hinter den Rossen, wo sie mit ihren Herren aufser unmittelbarer Kommunikation gestanden hätten, sondern zwischen ihren Rossen und der Fürstengruppe, wo sie Pausanias auch nennt. Indem Curtius die beiden Männer zwar richtig als Gegenstücke aufführt, aber dazu verurteilt, hinter den Pferdeschwänzen zu sitzen (vgl. Abb. 1270 Taf. XXVII), reifst er die Pointe des Mittelbildes aus ihrem Zusammenhang und zerstört ihre drastische Wirkung. Gereifte Männer sind Killas und Myrtilos, weil das

[1]) Dafs der Knabe mit seinen Zehen spiele, ist unrichtig. Die Hand thut weiter nichts, als dafs sie zwischen Zeige- und Mittelfinger das Gewand einkneift.

trace des Peribolos war nämlich durch das Hippodameion, das nicht aufserhalb bleiben durfte, unabweichlich vorgezeichnet, für das Thor aber blieb unter solchen Umständen eine bessere Stelle als die gewählte nicht übrig, da einer Verlegung mehr nach Norden die Tempelterrasse im Wege stand. Aufserdem ergibt sich das höhere Alter des Leonidaion auch durch den Befund seines Unterbaues und dessen nächster Umgebung. Der unterste Teil seines zweistufigen Krepidoma ist nämlich verschüttet und unter der den Bau umziehenden Wasserrinne eine ältere, ca. 0,48 m tiefer liegende gefunden worden, eine Thatsache, die nach Borrmann aus dem Bestreben zu erklären ist, die bei Erbauung des Pompenthores zwischen dessen Niveau und jenem des Leonidaion sich ergebende Höhendifferenz möglichst zu verringern. Somit ergäbe sich, vorausgesetzt, dafs die Westaltismauer wirklich, wie behauptet wird, der »makedonischen Epoche« angehörte, als Bauzeit des Leonidaion ungefähr die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. Indessen da jene Behauptung keineswegs so fest steht, sei hervorgehoben, dafs der Charakter des Bauwerks weit mehr der durch die Diadochen inaugurierten Kunstepoche entspricht als jener des Mausoleums und ephesischen Artemisions. Schon die etwas prahlerische und luxuriöse Gröfse der Anlage reimt sich schlecht mit den Anschauungen einer Zeit, die nur den Göttern Paläste vergönnte. Auch die Formgebung entbehrt bereits jener natürlichen Anmut, welche den Werken aus den mittleren Dezennien des 4. Jahrh. v. Chr. noch eigen ist. Jener Vollkörperlichkeit, jener scheinbar zwanglosen, sozusagen volltönenden Aussprache inneren Lebens, die von der ersten Blütezeit bis in die Epoche des Skopas Prinzip der griechischen Kunst ist, tritt hier bereits die Magerkeit und der ausgesprochen geometrische oder schematische Zuschnitt der Glieder gegenüber.

Beide Hallen waren eleganten Aufbaues. In der ionischen fehlte der Fries; die Säulen der dorischen entwickelten sich zu einer Höhe von 6 unteren Durchmessern und waren überdies so weit gestellt, dafs auf jedes Interkolumnium je drei Metopen kamen, dies halb mit Rücksicht auf gröfsere Lichtzufuhr für die dahinter gelegenen Gemächer, teils aber auch in dem Bestreben, der dorischen Version die Lichtheit der jonischen zu geben.

An dem Gebälk der Innenhalle hat sich unter einem späteren Putz die ursprüngliche Bemalung zum Teil sehr gut erhalten. Triglyphen und Metopen waren dunkelschwarzblau; die Gliederung zwischen Triglyphon und Geison trug zu unterst ein Schema von blauen, weifs umränderten Blättern auf rotem Grund, inmitten einen Mäander in Roth auf blauem Grund, zu oberst wieder ein Schema von Blättern, die in Rot und Blau alternierten, aber nicht Blatt für Blatt, sondern merkwürdigerweise Blatthälfte für Blatthälfte. Die Junktur über den Tropfenplatten war rot, das Blattornament des Geisonkyma rot und blau.

Ausgezeichnet durch die Schönheit ihres plastischen Schmuckes (Löwenköpfe mit Akanthosranken, aus denen schlanke Doppelpalmetten als Stirnziegel emporspriefsen) ist die Terrakottasima der Aufsenhalle. Ihren unteren Saum verziert ein gelb in dunklem Firnisgrund ausgesparter Mäander, ihr Kyma ein gleichfalls nach der Methode der sog. rotfigurigen Vasenbilder koloriertes Blattschema.

Werkstätte des Pheidias (byzantinische Kirche. Vgl. Ausgr. Bd. II S. 18; Bd. III Taf. XXXVI S. 29 ff.; Funde Taf. I—III).

Die eingehende Untersuchung der schon durch die französische Expedition aufgedeckten byzantinischen Kirche hat ergeben, dafs deren Unterbau in althellenische Zeit zurückreicht. Die Fundamente und der ca. 1,90 m hohe Sockel des 32,18 m langen und 14,50 m breiten Gebäudes sind aus Poros; darüber folgte Ziegelwerk. Eine Wasserrinne, die das Mauerwerk umzieht, ist mit zahlreichen Schöpfplätzen versehen, ein Zeichen starken Wasserverbrauchs im Innern oder in der Umgebung. Der Eingang lag im Osten. Zwei vortretende Pfeiler teilten den Raum in ein quadratisches Vorgemach und einen oblongen Saal. Parallel jeder Längswand waren Stützen angeordnet, in dem Vorraum je zwei, von denen nur die Sockel gefunden worden sind, in dem Saal je vier Säulen dorischer Ordnung. Hier müssen überdies nach »paarweise übereinander liegenden Quadratlöchern« in dem Porossockel zur Aufnahme von »gabelförmigen Trageisen« zu schliefsen, in einer Höhe von 1,30 m über dem Fufsboden »Regalbretter« an den Wänden hingelaufen sein. In dem Vorgemache dagegen ist »ein 6,08 m langes und 1,25 m breites an den Enden abgerundetes Becken aus Poros mit 0,16 m hohen Backsteinrändern, dessen halbrunde Enden mit Marmorplatten gepflastert sind«, zum Vorschein gekommen.

Dieses Bauwerk mufs dasselbe sein, das uns Pausanias als ἐργαστήριον Φειδίου vorführt. Topographische Gesichtspunkte lassen bezüglich des letzteren nur die Wahl zwischen dem Unterbau der byzantinischen Kirche und dem »antiken Bau«. Dieser schliefst sich aber durch seine Grundrifsbildung, die nur die Anlage von Raumabschnitten sehr geringer Tiefe gestattete, sofort selbst wieder aus (vgl. oben S. 1070). Dagegen trägt jener den Beweis, dafs er in der That die Werkstätte des Pheidias ist, auch in sich selbst.

Wäre Pheidias' Schöpfung ein Steinkolofs gewesen, so würden wir von dem Gebäude, in dem dieselbe entstand, als selbstverständlich voraussetzen, dafs es eine lichte Höhe und Breite zum mindesten gleich der Zeustempelcella gehabt habe. Eine solche For-

derung scheint unbegründet, nachdem das Bild aus Gold und Elfenbein war, also aus vielen Einzelteilen sich zusammensetzte. Trotzdem ist dieselbe auch bei dieser Technik berechtigt. Zwar zur Bearbeitung der verschiedenen Inkrustationsstücke genügten auch kleinere Räume. Allein diese Detailarbeit setzt die Existenz der Grundform voraus. Auch nachdem diese vorhanden, war die Ausmodellierung, Anpassung und Fugung der einzelnen Goldelfenbeinteile noch immer eine schwierige und äufserste Sorgfalt erheischende Arbeit, bei der es auch an kleinen Änderungen, Nachhilfen in der Grundform selbst nicht gefehlt haben wird. Dafs diese vorerst in Thon hergestellt und nach dem Thonmodell die Inkrustationsarbeiten betrieben worden wären, hat Bötticher a. a. O. S. 318 mit Recht zurückgewiesen. Aber auch angenommen, es sei dies der Fall gewesen und man habe sich nicht gescheut, später über dem definitiven Kern das kostbare Material noch einmal einer Bearbeitung zu unterziehen, zu recken und zu biegen, anzuflicken und wegzunehmen, immerhin mufste das Atelier so geräumig sein, dafs man die Grundform (sei es nun in Thon oder, wie wir bestimmt annehmen, gleich in Holz) auch darin aufbauen konnte.

Der gestellten Forderung entspricht der Unterbau der byzantinischen Kirche vollkommen. Schon Adler hat auf die merkwürdige Übereinstimmung desselben mit der Zeustempelcella nach Länge, Breite, Thürweite (4,50 m), Orientierung, innere Einteilung, sowie auf die bedeutende Höhe des Baues — die Stärke der Sockelmauer beträgt 1,12 m — aufmerksam gemacht. Nur sind es in erster Linie nicht ästhetische Rücksichten, welche die Übereinstimmung hervorgerufen haben, sondern die angedeuteten praktischen [1]). Aus dem Atelier wird das Bild in einzelnen gröfseren Partien fix und fertig in sein definitives Heim, den Tempel, verbracht worden sein.

Ebensowenig als die Raumverhältnisse braucht die Anordnung von Säulen im Innern auf Gründe ästhetischer Natur zurückgeführt zu werden. Bei der Weite des Raumes (12,26 m) waren eben Zwischenstützen für die Decke unerläfslich. Ob dieselben von Anfang an aus Stein gewesen sind, ist freilich eine andre Frage. Dafs »Regalbretter« für das Atelier von besonderem Werte waren, leuchtet ein. Rätselhaft bliebe nur das beschriebene »Becken« des Vorraums, wenn dasselbe als solches in hellenische Zeit zurückgehen sollte. Indessen scheint seine Anlage erst aus römischer Zeit zu datieren, in welcher auch die rundbogig geschlossenen Fenster der Längswände, je drei auf jeder Seite, entstanden sind. Pausanias erwähnt in dem Ergasterion den Altar aller Götter ἐν κοινῷ. Diesen kann man sich nicht besser situiert denken als in dem Vorgemach, dort wo das »Becken« sich befindet. Es läfst sich daher die Frage nicht abweisen, ob, was von dem Bassin hellenischen Ursprungs ist, nicht doch einen Bestandteil dieses Altars gebildet hat.

Selbstverständlich umgaben seinerzeit das beschriebene Atelier, das wesentlich als Komponier- und Materialsaal gedient haben dürfte, noch verschiedene Annexe: Fachwerk- und Bretterbuden, Öfen u. dergl. Dafs man den Hauptbau, den Stellvertreter des im Bau begriffenen Zeustempels, das Geburtshaus des Bildes, nach erfülltem Zweck nicht wieder abbrach, kann bei seinem durch die Gröfse und Kostbarkeit des Bildes bedingten monumentalen Charakter nicht Wunder nehmen. Welche neue Bestimmung er aber erhalten habe, ist schwer zu sagen. Curtius' Meinung, das Gebäude habe der olympischen Priesterschaft als Versammlungs- und Amtslokal gedient, mag, auf die nachpheidiasische Zeit beschränkt, das Richtige treffen (Altäre S. 20). Denn der Saal liegt nicht nur unmittelbar bei dem Theekoleon, sondern scheint in römischer Zeit auch in dessen Erweiterungsbauten hineingezogen worden zu sein [1]).

In diesem Gebäude, ursprünglich Ergasterion, später Bestandteil des Priesterhauses, schlug also zu Beginn des 5. Jahrh. n. Chr. der jungchristliche Kult seinen Sitz auf (vgl. oben S. 1065). An die ehemalige Thüre wurde die **Apsis** angebaut, die beiden westlichsten Fenster zu Thüren vertieft und die südliche durch eine **Aufsenhalle** als Hauptpforte bezeichnet. Eingesetzte Scheidemauern und Säulen gaben nach Abbruch der störendsten Reste des alten Innenbaues dem Raum eine neue Einteilung. Ein Raumabschnitt am Westende wurde zu zwei, ihrer Bestimmung nach unbekannten **Zimmern** benutzt. Sie mündeten auf einen zwischen den beiden Thüren hergestellten schmalen **Hof**. An diesen stiefs eine von vier Säulen getragene **innere Vorhalle** (Narthex). Von hier führten drei Thüren in die **dreischiffige Basilika**.

[1]) Ausgr. a. a. O. S. 31: »Nun sind die lichten Mafse dieses Gebäudes den entsprechenden der Cella des Zeustempels sehr ähnlich; die dreischiffige Raumgestaltung mit Seitengalerien auf je sieben Stützen ist dieselbe; identisch ist ferner nach Lage und Gröfse die kolossale Eingangsthür, identisch endlich die Orientierung, so dafs bei Annahme eines gleich grofsen Oberlichts Tag für Tag in dem Atelier dieselbe Beleuchtung war wie in dem Tempel und folglich auch jede Wirkung von Luft und Licht schon am grofsen Modell beobachtet und für das Original direkt verwertet werden konnte.«

[1]) Rathgeber: »Desselben Gebäudes (Ergasterion) bedienten sich wohl auch die Nachkommen des Pheidias, die Phaidryntai, sowie der Messenier Damophon in Fällen, wo die Arbeit nicht am Kolofs im Tempel selbst gemacht zu werden brauchte.«

Je fünf Stützen, drei Säulen und dem Altarraum zunächst zwei mit Halbsäulen versehene Pilaster, trennten die Schiffe. Durchbrochene Marmorschranken mit Thüre sperrten und öffneten das Presbyterium. Noch vor den Schranken erhob sich an der Evangelienseite ein über Treppen von zwei Seiten zugänglicher Ambon. Unter dem Triumphbogen stand der Altar. In der Apsis schliefslich lief eine halbkreisförmige Bank mit Kathedra für die Geistlichkeit hin. Alle besseren Bauteile sind antiken Gebäuden entnommen worden. Aus dem Philippeion stammen Teile des Fufsbodenbelags, aus der Exedra des Herodes korinthische Pilasterkapitäle.

Palaistra und Gymnasion (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. V. XXXVIII—XL S. 40 ff.; Funde Taf. I—III; Abb. 1301 S. 1089).

Die Palästra, »der kleinere Bezirk zur Linken des Eingangs in das Gymnasion« (Paus. VI, 21, 2), bildet ein Quadrat von rund 66 m Seite. Der aufsen mit einem Deckgesims versehene und profilierte Sockel der Mauern bestand gleich sämtlichen Stützen aus Poros, der obere Teil der Umfassungswände dagegen aus Ziegel-, der Innenwände aus Fachwerk. Gebälk und Decke waren aus Holz.

Die Eingänge, Vestibüle (πρόθυρα) mit zwei Säulen in antis korinthischer Ordnung, lagen an den beiden Enden der Südseite; sie führten nicht unmittelbar in das Innere, sondern vermittelst eines Durchgangsraums (θυρωρεῖον, θυρών, θύρωμα) [1]. Eine einfache Thüre in der Nordwand verband die Anlage mit dem Gymnasion.

Den gröfsten Flächenraum des Gebäudes nimmt ein quadratischer, von einer dorischen Säulenhalle umschlossener Hof (ca. 41 m Seite) ein. Dieser Hof war es, wo für gewöhnlich die Übungen der Palästra (Ring- und Faustkampf, Sprung) vorgenommen wurden. In seinem nördlichen Teile hat sich ein merkwürdiges, aus zweierlei Thonplatten formiertes Pflaster erhalten. Die einen sind quadratisch und an ihrer Oberfläche fein gerieft, die anderen haben die Gestalt von flachen Regenziegeln, und zusammengeordnet sind beide Arten in der Weise, dafs je vier Reihen der ersteren in westöstlicher Richtung von je zwei Reihen der letzteren unterbrochen werden. Die Ausdehnung dieses jedenfalls auf festen Stand und Entwässerung berechneten Belags steht ebenso wenig fest als sein besonderer Zweck.

Rings um den Hof lagen Zimmer und offene Säle (*exedrae*) verschiedener Gröfse. Die Säulenstellungen der letzteren hatten ionische Version, so dafs also alle drei Stilarten an dem Gebäude vertreten waren. Die gröfste Tiefe hatten die den Eingängen gegenüber gelegenen Räumlichkeiten der Nordseite. In der hier die Mitte einnehmenden Exedra, dem rings mit einer Steinbank versehenen Hauptsaal der gesamten Anlage, haben wir das Ephebeum (ἐφηβεῖον) zu erkennen (Vitr. V, 11), nicht in der schmalen Halle, die fast die ganze Südseite behauptet. Die beiden Zimmer zur Rechten und Linken des Ephebeum dürften als Elaeothesium (ἐλαιοθήσιον) und Conisterium (κονιστήριον) zu bezeichnen sein. Die Eckzimmer der Nordseite waren nicht direkt vom Hofe aus zugänglich; das östliche gibt sich durch sein Badebassin als *frigida lavatio* (λουτρόν) zu erkennen, und eine ähnliche Bestimmung wird auch das westliche gehabt haben (Vitr. l. c.). Die Garderobe (ἀποδυτήριον) darf man, wenn es eine besondere gab, wohl in dem Zimmer annehmen, das an den Westeingang stöfst und sicher durch eine Thüre verschliefsbar war. Für die übrigen Räumlichkeiten sind Namen nicht einmal in Vorschlag zu bringen. Mehrere waren gleich dem Ephebeum mit Steinbänken versehen; wie wenig man sie deshalb als Auditoria zu bezeichnen das Recht hat, lehrt der Umstand, dafs auch die beiden Prothyra solche Bänke hatten.

Das Terrain der Palästra ist frühzeitig von den Ablagerungen des Kladeos überdeckt und so ihr Baumaterial gegen Verschleppung und Vernichtung mehr gesichert worden. Eine Anzahl von Säulen hat man wieder ganz aufrichten können. Die Schäfte waren in ihrer unteren Hälfte unkannelliert, entweder ringsum oder doch an der Innenseite. Verhältnisse (die Höhe der dorischen Säulen beträgt 6 unt. Durchm.) und Formgebung sind jene des hellenistischen Zeitalters. Die letztere ist nicht frei von Willkür und kühnen Neuerungen und bekundet zugleich mit der Respektlosigkeit vor dem hergebrachten Aussehen der Glieder eine gewisse Derbheit oder Unreinheit des Geschmacks, die der hellenischen Kunst bis in das 3. Jahrh. v. Chr. hinein ganz fremd bleibt. Hierher gehören namentlich die zwitterhafte, pompejanisch anmutende Kapitellbildung der Eingangssäulen, der schreinerstilmäfsige Zuschnitt der dazu gehörigen Antenkapitelle, die allerdings pikante Spielerei, das Polster des ionischen Kapitells zu durchschneiden und beide Teile als mit ihren Stengeln in einander geschlungene Lotoskelche darzustellen u. s. w. Mit dem dick aufgetragenen Putz haben sich viele Koloritspuren erhalten. Alle Kymatia (auch das Echinuskyma der ionischen Säulen) waren mit Blattornament, alle Rundstäbe mit Perlschnüren malerisch detailliert; der Hals der ionischen Anten trug einen etwas barocken Anthemienkranz. Als vorherrschende Farben werden Tiefblau und Rot bezeichnet.

Man kommt der Wahrheit gewifs näher, wenn man die Errichtung der Palästra statt in das Ende des 4. in die zweite Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. setzt. Auf ihrem Grund und Boden hatte schon vordem ein Gebäude gestanden, wie aus der reichen Durch-

[1] In dem Thürraum des südöstlichen Eingangs scheint ein Altar gestanden zu haben.

setzung der Erdschichten unter ihren Fundamenten mit Aschen- und Kohlenresten geschlossen worden ist (Ausgr. a. a. O. S. 41).

Wohl vornehmlich mit Rücksicht auf die primitiven und ungenügenden Badeeinrichtungen der Palästra ist in römischer Zeit in nächster Nähe derselben eine Thermenanlage aufgeführt worden Der Situationsplan zeigt sie südwestlich von dem Bau, bei der neuen Kladeosbrücke.

Das Gymnasion war nicht wie die Palästra ein geschlossenes Gebäude, sondern ein ausgedehnter, von Säulenhallen locker umrahmter Platz. Auf letzterem sah Pausanias jene Krepis, die vordem ein Tropaion über die Arkader getragen hatte. Die Hallen des Gymnasion waren dorischer Ordnung Die südliche, deren Erstreckung unbekannt ist, lehnte sich an die Nordwand der Palästra. Die östliche zweischiffige, mit durch Strebepfeiler verstärkter Rückwand, von welcher Süd- und Nordende freigelegt worden sind, hatte eine Länge von über einem Stadion oder rund 210 m, und es ist somit klar, dafs sie als überdachtes, bei schlechtem Wetter benutztes Stadion (Vitr. l. c.) zu betrachten ist. »Lochartige Ausklinkungen« in der Axe der dritten Innensäule von Süden haben wahrscheinlich zur Aufnahme von hölzernen Marken gedient, die zusammen mit anderen an der entsprechenden Stelle vor dem Nordende die genaue Stadionlänge bezeichneten.

Die Konstruktionsweise des Gymnasion ist dieselbe wie jene der Palästra. Auch in stilistischer Hinsicht stehen beide Bauwerke einander sehr nahe.

Zwischen Süd- und Nordhalle des Gymnasion lag die von Pausanias erwähnte ἔσοδος in Gestalt eines stattlichen Propylaion. Nicht nur die lockere Verbindung desselben mit den Hallen, auch die Verschiedenheit des Materials (weifser Kalkstein für Stereobat und Stufenbau, Poros für Säulen, Gebälk und Decke) und des Stils geben den späteren, wohl nahe dem Beginn der römischen Kaiserzeit erfolgten Einbau zu erkennen. Den Kern der auf drei Stufen erhobenen Anlage bildeten zwei in Halbsäulenform endigende Längsmauern mit je einer ebenso abgerundeten Quermauer. Durch jede Quermauer war eine Thüre gebrochen, die seitlichen Durchgang gewährte, während zwischen ihren Stirnen der etwas tiefer gelegene, breitere, mit Gitterthüren versperrbare Hauptweg hindurchführte. Aufser den Halbsäulen der Querwände trennten zwei Reihen von je sechs Säulen, drei östlich und drei westlich von der Querwand, das Hauptschiff von den Nebenschiffen, der eigentliche Thorvorbau aber bestand in je vier Säulen mit Gebälk und Giebel.

Den Aufbau korinthischer Version zeigt Abb. 1301 S. 1089. Die Kapitelle sind gut gezeichnet, aber schon römischen Charakters. Den Fries schmückten Stierschädel und Blumen, die durch Wollbinden guirlandenartig verbunden waren. Auch die Decke war aus Stein; aus ihren tiefen Kassetten hingen plastische Sternblumen nieder.

Nächst der Osthalle des Gymnasion lagen nach Pausanias (VI, 21, 2) gegen Mittag und Abend gerichtet die Wohnungen der Athleten (τῆς στοᾶς δὲ τῆς πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον τοῦ γυμνασίου προσεχεῖς τῷ τοίχῳ τῶν ἀθλητῶν εἰσὶν αἱ οἰκήσεις, ἐπί τε ἄνεμον τετραμμέναι Λίβα καὶ ἡλίου δυσμάς). Es kann kaum ein Zweifel bestehen, dafs hierunter der Komplex zu verstehen ist, der, von der Rückwand der Oststoa nur durch die mehrfach erwähnte Südnordstrafse getrennt, hinter dem Prytaneion nach Norden sich ausdehnt und in dem Situationsplan als »römische Thermen« bezeichnet ist. Die Thermen werden einen Annex des Athletenhauses gebildet haben. An der Strafse läfst der Plan ein einfaches θύρωμα und daran anschliefsend ein Peristyl mit Bassin erkennen; den Fufsboden dieses Peristyls schmückten Mosaikbilder römischer Zeit.

Bildwerke aus Olympia.

Von der Menge der einst in der Altis vorhandenen Bildwerke hat der Leser durch das Kapitel über Pausanias' Periegese eine Vorstellung empfangen. Auch wie diese Hunderte von Weihgeschenken, Ehren- und Siegerstatuen angeordnet und über das Altisterrain verteilt waren, ist dort klar zu stellen versucht worden [1].

---

[1]) Dieselben Reihen, die Pausanias' Periegese zu rekonstruieren zwingt, ergeben sich, wenn man lediglich die Disposition der in dem Situationsplan verzeichneten Basen verfolgt. Man unterscheidet:

1. eine Basenreihe am Fufse der Schatzhausterrasse von dem Metroon bis in den Stadioneingang hinein (Paus. V, 21, 2—16);

2. deren Fortsetzung vor der Echohalle (Paus. V, 21, 17—22, 1) und Proedria (die Kerykenbühne scheint Strafzanes und andre Anathemata geschieden zu haben);

3. je eine Reihe zu beiden Seiten des Westostschenkels der Pompenstrafse, a) eine nördliche auf der Tempelterrasse (Paus. VI etwa 13, 11: Telemachos — 16, 9); b) eine südliche (die nahe der Westaltismauer einen kurzen Zweig nach Süden entsendet) vor dem Hippodameion und Buleuterion (Paus. V, 22, 2 bis V, 23 und VI, 17, 1 bis 17, 7?); die Statuen haben wir uns der Strafse zugekehrt zu denken, nur aus der Gruppe an dem Buleuterioneingang scheinen welche nach Osten orientiert gewesen zu sein (Paus. V, 22, 5);

4. in der Masse der vor der Zeustempelfronte gelegenen Basen a) eine äufsere Reihe, die in der Linie der Wasserleitung bis in die Nähe der Oinomaossäule sich erstreckt (Paus. V, 23, 1 bis 24, 1

Die Zahl der gemachten Funde ist eine verhältnismäfsig sehr geringe. Der Grund liegt in dem Material, aus dem weitaus die meisten Altisbildwerke gefertigt waren: Bronze, die zu allen, besonders aber in barbarischen Zeiten gesucht und hochgeschätzt war.

Nur die bedeutendsten Skulpturen aus Olympia sollen hier eine Würdigung erfahren und selbst diese nicht alle, sondern mit wenigen Ausnahmen nur jene, von deren Beschaffenheit durch die beigegebenen Abbildungen einige Anschauung gewährt ist.

Archaische Bildwerke.

a) Aus Bronze (vgl. Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia, Abhandl. d. kgl. Akademie d. Wissensch. zu Berlin 1879):

Zeuskopf (Abb. 1276 a. b S. 1076, nach Funde Taf. XXIV). Halblebensgrofs; dick gegossen und mit Eisendübel zum Einsatz in den Rumpf versehen; gefunden nahe der Südwestecke des Zeustempels (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XXII S. 14).

Die Kunststufe, welche dieser Kopf repräsentiert, ist jene der Bildwerke des äginetischen Athenatempels und zwar des Westgiebels. Gesichtsformen und Haar sind auf das strengste stilisiert, nicht in schwankender oder primitiver Weise, sondern nach festen, bereits hoch entwickelten Schulgesetzen.

Auf die Grundformen des menschlichen Hauptes sehen wir den Künstler mit grofser Gewissenhaftigkeit und respektablen Kenntnissen eingehen, dagegen völlig Verzicht leisten auf die Wiedergabe der mannigfach bewegten und in ihren Konturen verfliefsenden Fleischdecke. Letztere existiert für ihn nur insoweit, als sie zur Hervorbringung der Naturähnlichkeit unumgänglich nötig ist. Diese prinzipielle Magerkeit und Reliefarmut ist in den Figuren des äginetischen Ostgiebels bereits mit bestem Erfolge aufgegeben, den Westgiebelfiguren dagegen noch eigen. Den letzteren entspricht das Werk auch in der Umrifsbildung, dem metrischen und rhythmischen Verhalten der einzelnen Kopfteile. Hoch über den Augen schneiden die Augenbrauen in weitem Bogen in die starre Stirne ein und gehen ohne merkbaren Winkel in den Kontur des Nasenbeins über. Die Nase selbst erscheint dadurch kurz. Der Flachbildung gemäfs,

und VI, 17, 7? bis 18, 7); b) zum mindesten noch eine zweite, innere in der Flucht des Buleuterioneingangs und der halbrunden Basen elischer Frauen (Paus. V, 24, 1—4 und VI etwa 6, 1: Narykidas, Kallias bis etwa 13, 11):

5. die Spur einer Aufstellung zwischen Pelopion und Zeustempel (Paus. V, 24, 5—9);

6. eine Reihe, die sich von den genannten halbrunden Basen über die Basis des Dropion hinweg zwischen Pelopion und Zeusaltar hindurch gegen das Heraion erstreckte (Paus. VI, 1, 3 bis etwa 6, 1).

welche die ganze Maske beherrscht, sind auch die Augen sehr seicht gebettet und entsprechend der Augenbrauenführung mit ihren Axen etwas nach innen geneigt. Der Ausdruck des Mundes ist zwar ein ganz anderer als an den Ägineten, aber die Lippen sind doch ähnlich lang gezogen und aneinander gepresst. Das Profil zeigt uns dieselbe nach oben zurückweichende Stirn und ein Ohr, das noch etwas grob und grofs gebildet und unorganisch angeheftet ist (vgl. Brunn, Mitt. d. ath. Inst. VII, 119).

Haupt- und Barthaar sind nach der Methode des entwickelten Archaismus angelegt und ausgeführt. Die in die Stirne herabgekämmte Masse endigt in zwei Reihen spiralischer Löckchen, deren Doppelbogen die beiden Augenbrauenbogen überspannend der Maske einen schönen Abschlufs und reichen Wechsel von Licht und Schatten gibt. Am Hinterhaupt ist das Haar leicht gewellt und zu einzelnen Fäden ausziseliert; hinter der Stirne umschliefst es ein Reifen, unter den Ohren ein Band, aus welchem sich Einzellocken loslösen, um auf die Brust niederzufallen, während ein weiteres Band den Zopf (κρώβυλος) aufbindet. An dem keilförmigen Kinn- und dem Schnurrbart sind die Randkonturen aufs schärfste betont, das Innere in ähnlicher Weise gewellt und detailliert wie an dem Hinterhaupt.

Die Zeichnung ist, wie nach dem Material und dem Einflufs, den dasselbe auf die Formgebung ausübt, zu erwarten, schärfer und spröder als an den Aegineten, aber auch reicher an zierlichem Detail. Die Ausarbeitung des Zopfes mit seinen beiden Bändern, die Kräuselung der leisen Bartwellen, die Feilung der locker gehaltenen Stirnlöckchen verraten grofse Liebe für schöne, saubere Formen und sozusagen zünftlerischen Fleifs.

Die Augen waren aus besonderem Material eingesetzt.

Auf einem Schulzusammenhang der Künstler wird die Stilverwandtschaft mit den äginetischen Werken schwerlich beruhen, sondern nur auf gemeinsamer Entstehungszeit, Beginn des 5. Jahrh. v. Chr. Gegen eine Herkunft aus äginetischer Werkstätte spricht der geistige Charakter des Kopfes. Es beherrscht denselben eine herbe, tifernste Stimmung, die zu dem Ausdruck liebenswürdiger Naivität und lebensfrohen Empfindens, welchen die unverwundeten Ägineten zur Schau tragen, im schärfsten Gegensatze steht und sicher nicht auf Rechnung der dargestellten Person, sondern einer anders gestimmten Künstler- bezw. Volksseele zu setzen ist. Dieser Zug ist ein entschiedener Fortschritt in der Richtung der Ausdrucksweise der Kunst in der ersten Blütezeit; tritt derselbe hier in dem Formenkleid der Ägineten und zwar der stilistisch älteren auf, so ist das Grund genug, den Schöpfer in einer anderen, aber verwandten Sippe zu suchen.

Die Bezeichnung Zeus darf als richtig angesehen werden. Eine kleine, gleichfalls in Olympia gefundene archaische Statuette (Ausgr. Bd. V Taf. XXVIII S. 17), die den Gott stehend und mit Mantel angethan darstellt, zeigt wesentlich den gleichen Kopftypus und ebenso eine weiter unten zu besprechende Terrakotta.

Aufser diesem Kunstwerke ersten Ranges ist eine grofse Anzahl von kleineren Bronzebildern, Werken der Volkskunst und Weihegaben des kleinen Mannes, und eine Reihe von Erzeugnissen des Kunsthandwerks in Metall gefunden worden. Bezüglich der meisten müssen wir uns begnügen, auf Furtwänglers oben citierte Arbeit, ferner Curtius' Abhandlung »Das archaische Bronzerelief aus Olympia« (Abhandl. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1879) und Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XXI—XXVI S. 16 ff.; Bd. V Taf. XXVII. XXVIII S. 17 f.; Funde Taf. XXVIII S. 17 zu verweisen. Besonders genannt seien jedoch:

Hohlform eines weiblichen Kopfes. Die Form ist gegossen und diente dazu, durch Einhämmern von Metallblech ein Hochreliefbild zu schaffen, das als Antefix künstlerisch verwendet werden konnte (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19; Curtius a. a. O. S. 4; Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII S. 117). Das Werk, unter dem ursprünglich vielleicht Hera verstanden war, scheint um mehr als eine Generation älter zu sein als der beschriebene Zeuskopf. Die Gesichtsbildung ist jener der sog. Apollofiguren von Tenea und Thera ähnlich und von gleicher Altertümlichkeit. Zu beiden Seiten des Halses, der mit einem Gehänge geschmückt ist, gehen dicke Locken nieder; dünnere, nudelartige umsäumen die Stirn. Die Formen erscheinen teils mit einem stumpfen Instrument geschnitten, teils mit der Hand modelliert; das ist Terrakottastil. (Brunn a. a. O. erklärt »die Scharfkantigkeit in den Löckchen über der Stirn, des Nasenrückens, der Ränder der Augen und Lippen« und hingegen die Rundlichkeit vieler anderer Partien aus der Herstellung in Hohlform). Das Köpfchen Ausgr. Bd. IV Taf. XXIV, 3 scheint in einer derartigen, freilich viel geringeren Hohlform ausgearbeitet zu sein.

Greifenköpfe (Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 47 ff.), Kesselhenkel teils getrieben, teils gegossen, Brustbilder (προτομαί) mit der Bedeutung der Abwehr. An dem stolz aufgebogenen Halse laufen reliefierte oder auch nur gravierte, spiralisch endende »Locken« herab. Eigentliches Gefieder fehlt. Ein Auswuchs über der Stirn hat tektonische Gestalt (ist knopfartig profiliert). Die Ohren sind löffelförmig und spitz und stehen hoch aufgerichtet. Der Schnabel ist drohend aufgesperrt und läfst die schmale, nach oben gekrümmte Zunge sehen. Die starke Betonung des Augenrands in Verbindung mit der Überhöhung des oberen Bogens deutet den mächtigen Blick an; an zwei Exemplaren war das Auge selbst aus Bernstein eingesetzt.

Ein Vergleich mit den Greifentypen des Orients offenbart die ganze Gröfse und Eigentümlichkeit der griechischen Gestaltungskraft: ihre merkwürdige Beschränkung auf die wesentlichen Züge eines Objekts mit Unterdrückung jedes das Auge zerstreuenden, die Gesamtwirkung störenden Details, ihre Erbostheit sozusagen auf klare und ausdrucksvolle Umrifsbildung, ihr Streben nach fester Gliederung und Proportionierung, das alles der Natur zum Trotz und doch wieder mit packender Lebendigkeit. — »Es ist dieser ebenso strenge als schöne, ebenso kühn von der Natur abweichende als von allem Phantastischen entfernte Typus, den wir so glücklich sind als griechisch nachweisen zu können, geradezu eine künstlerische That, eines der ältesten und deutlichsten Zeugnisse davon, wie die griechische idealisierende Gestaltungskraft den vom Orient überkommenen Formen gegenüber trat« (Furtwängler).

Henkelfiguren mit Flügeln und Vogelschwanz (Ausgr. Bd IV Taf. XXII—XXIV S. 17; Funde Taf. XXVIII S. 17), gegossen und graviert. Sie waren mit Nägeln so an den Gefäfsrand befestigt, dafs das menschliche Brustbild denselben überragend nach innen schaute, der gefiederte Teil aufsen anlag. Ösen dienten zur Aufnahme von Hängekettchen. Die Figuren sind bärtig und unbärtig, tragen langes massiges, im Nacken sich aufbuschendes Haupthaar und ein mit graviertem Ornament geschmücktes Ärmelgewand. Die Arme sind ausgebreitet an die Flügel angelegt. Flügel und Schwanz gehen nicht unmittelbar von der menschlichen Protome aus, sondern von einem bandartigen Ring. Der Typus ist orientalisch und soll ursprünglich den Gott Asshur dargestellt haben. Auch Stil und Arbeit sind nicht altgriechisch, sondern alle Exemplare als phönikischer Import anzusehen. Gleiche Dekorationsstücke sind in Präneste (hier noch mit dem Gefäfse zusammen) und im Orient selbst (Armenien) gefunden worden.

Bronzerelief, getrieben und graviert, nach oben sich verjüngendes (unten 0,35 m, oben 0,25 m breit; 0,86 m hoch) Beschlagstück eines Gerätes aus Holz, gefunden vor der Südwestecke des Zeustempels (Ausgr. Bd. III Taf. XXIII S. 14; Funde Taf. XXVI S. 16; Curtius a. a. O. S. 22 ff.).

Der bildliche Schmuck der dünnen Metallplatte ist ähnlich wie an den sog. korinthischen Vasen auf einige, durch Leisten getrennte Horizontalstreifen verteilt. Das unterste Feld, das allein so hoch ist als die drei übrigen zusammen, nimmt eine Darstellung ein, wie sie nach Pausanias auch an der sog. Kypselostruhe sich befand (Paus. V, 19, 5): Artemis, die Beherrscherin des Tierreiches, hält mit jeder

Hand einen Löwen am Hinterbeine empor; sie ist nach orientalischer Anschauung geflügelt (Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 86 f.; Roscher, Myth. Lex. S. 565), und zwar mit einem nach oben aufgeschlagenen und einem niederhängenden, übrigens wenig sichtbaren Flügelpaar. Ihr Gewand besteht in einem gegürteten Ärmelchiton, dessen weicher, in unstäten Falten brechender Stoff in bekannter Methode durch Wellenlinien gekennzeichnet ist. Der Köcher der pfeilfrohen, blitzschnellen Jägerin ist nicht zu sehen, wohl aber das quer über die Brust laufende Band dazu. Kopf und Füfse der Gestalt sind nach links (v. Besch.) gewendet, der übrige Leib nach vorne.

Im zweiten Streifen ist Herakles dargestellt, wie er einen Kentauren erschiefst, ein Bild, das ähnlich komponiert, nur erweitert durch die Anwesenheit mehrerer Kentauren gleichfalls an der Kypseloslade vorkam (Paus. V, 19, 9). Der nach früharchaischer Norm als volle Menschengestalt mit angewachsenem Pferdehinterleib gebildete Kentaur hat schon zwei Schüsse erhalten und ist nahe daran, im Laufe zusammenzubrechen; er wendet sich um und fleht mit ausgestreckter Rechten um Barmherzigkeit. Herakles ist ihm nachgeeilt und hat sich eben zu einem neuen Schufs in die Knie gelassen. Als Kleidung trägt er nur einen kurzen Chiton; das Löwenfell gab ihm die bildende Kunst, der Griechen wenigstens, bekanntlich erst gegen Ausgang der archaischen Periode. Auf seiner Brust kreuzen zwei Bänder; das eine hält das Schwert an seiner Linken, das andre den mehrfach umreiften, pfeilgespickten Köcher im Rücken. Im Hintergrund ein Baum.

In dem dritten Streifen sind zwei Greifen in strengster Responsion einander gegenüber gestellt, den vierten und obersten nehmen drei Adler ein.

Hämmerung und Gravierung, welche letztere nicht blofs die getriebenen Formen ausdrucksvoll umrändert, sondern auch selbständig ornamentiert, sind vorzüglich ausgeführt. »Volle Sicherheit und unverkennbare Meisterschaft« gibt sich in den Tiergestalten kund; »hier war eine alte Praxis vorhanden und die feine Zeichnung z. B. der Vogelbeine zeugt von einer genauen Beobachtung der Naturformen. Dagegen sind die menschlichen Gestalten plump und ungeschickt; hier ist die darstellende Kunst in ihren ersten Anfängen« (Curtius). Wir halten das Menschenbild und seine Pflege für so alt als irgend eines, können daher die hier betonten Vorzüge und Mängel der Darstellung nicht auf eine längere und kürzere Kunstpraxis zurückführen. In dieser Ansicht beirrt uns auch der Hinweis auf den orientalischen Teppichstil nicht; er kannte menschliche Gestalten so gut wie tierische. Aber die Menschengestalt ist in ihren Bewegungen freier und mannigfaltiger als die tierische, bietet also der Kunst gröfsere rhythmische Schwierigkeiten, welche auch die griechische erst, nachdem sie die Bewegung der Tiere längst loshatte, glücklich überwunden hat; und die Menschengestalt ist im Vergleich zu den meisten gebräuchlichen Kunsttieren in ihren Gliedmafsen so fein detailliert und in den Mafsverhältnissen der einzelnen Teile zu einander so wenig evident differenziert, dafs wieder die Kunst weit länger brauchte, bis sie eine wirksame und naturwahrscheinliche Skala von Distinktionen und Abmessungen errungen hatte, als bei den schon von Natur charakteristischer ausgeprägten Tieren. Darin allein also sehen wir die verschiedenen Grade von Vollkommenheit der Bildteile unseres Reliefs begründet, dafs dasselbe eben ein Produkt der Jugendzeit der griechischen Kunst ist, möglicherweise noch des 7. Jahrh. v. Chr.

Der Hintergrund ist, auch dies in Übereinstimmung mit den ältesten Malereien, an vielen Stellen durch zu Rosetten oder Sternen gruppierte Punkte gefüllt und belebt, ein Kunstbrauch, der gleichfalls als Kennzeichen der Einwirkung des Teppichstils betrachtet wird.

Bronzerelief mit ausgeschnittenem Hintergrund und viereckigem Rahmen (Ausgr. Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 99 f.; Curtius a. a. O. S. 10), nach Art der sog. melischen Terrakottareliefs bestimmt, eine als Hintergrund dienende Fläche aus anderem Material, wohl meist Holz, zu dekorieren; getrieben und graviert, gefunden südlich von dem Bathron der Apolloniaten (0,53 m hoch, 0,39 m breit).

Dargestellt ist ein Schütze, nach links (v. Besch.) knieend, im Begriffe den Pfeil von der Sehne des Bogens abzuschnellen. Dafs derselbe, bärtig und mit kurzem, nur durch Gravüren belebten Chiton angethan, Herakles ist so gut als der beschriebene Kentaurenschütze, darf wohl als sicher angenommen werden, auch wenn wir hier das Ziel des Schusses nicht kennen. Wir besitzen nämlich nicht das ganze Dekorationsstück sondern nur den rechten Abschlufs desselben. Der Köcher hängt an der linken Hüfte.

Die Figur ist arm an plastischem Detail, erweckt aber Interesse durch die Gesamtbildung der Gliedmafsen. Der Leib ist schmächtig, der (linke) Arm mager und lang; die Oberschenkel schwellen mächtig an, die Unterschenkel dagegen verjüngen sich von den Waden abwärts zu einer überraschenden, pikanten Grazilität. Es steckt in dieser vom Ende des 7. bis gegen den Ausgang des 6. Jahrh. v. Chr. üblichen, je nach Provinz oder Schule und engerem Zeitabschnitt modifizierten Bauart noch wenig Sinn für Ebenmafs. Das männliche Ideal der Epoche ist weniger schön als tüchtig, d. h. so leichten als starken Körpers und beides wird im Übermafs betont. — Altertümlicher und geringer, aber ähnlichen Charakters ist die bekannte Bronzeplatte aus Kreta (Ann.

d. Inst. 1880 tav. d'agg. T; Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 168 f.).

Bronzeblechfragmente mit quadratischen Bildflächen, die durch triglyphierte Friese getrennt, durch Flechtornament zusammengesäumt sind, getrieben und graviert (Ausgr. Bd. IV Taf. XXV S. 18; Curtius a. a. O. S. 13 f.; Furtwängler a. a. O. S. 91 f.). Ein Bild zeigt Herakles (Köcher auf dem Rücken) im Begriff, einen karikierten, struppigen Gesellen (Löschcke, Arch. Ztg. 1881 S. 40: Γῆρας?) mit der Keule zu erschlagen; das Bild darüber eine mit gefesselten Händen am Boden hockende nackte Gestalt (Milchhöfer a. a. O. S. 184 ff.: Prometheus). — Auf einem anderen Fragmente sieht man eine dahineilende Gorgone mit vier Rückenflügeln und zwei Knöchelfittigen; darunter Herakles (Köcher auf dem Rücken; Name beigeschrieben), wie er einen glatzköpfigen Meerdämon, inschriftlich als ἅλιος γέρων bezeichnet, bezwingt. — Eine weitere Tafel enthält einen Jüngling mit Lanze, dem eine bekleidete (fragmentierte) Gestalt mit offenen Armen (Kranz?) entgegentritt, während eine nackte am Boden liegt (Milchhöfer a. a. O. S. 188: Theseus, Ariadne, Minotauros).

Fabrikationsort dieser noch dem 6. Jahrh. v. Chr. angehörigen Stücke, dergleichen auch in Dodona zum Vorschein gekommen sind, scheint Argos gewesen zu sein. Wenigstens ist das Alphabet der Inschriften von dorther bekannt.

Silberplatte mit gestanztem Relief (r. estampé), Ornamenten (Geflecht, Palmetten, Buckel, konzentrische Ringe) und Tierfiguren (liegende und schreitende Löwen, stehende geflügelte Sphinxen); Produkt nichthellenischen Kunsthandwerks (Curtius a. a. O. S. 12; Furtwängler a. a. O. S. 57).

b) Aus Stein:

Herakopf aus Mergelkalk (vgl. Abb. 1295 S. 1087 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XVI S. 13 f.). Höhe 0,53 m, Breite 0,37 m.

»Dem Wesen dieses Kopfes entspricht es wohl am meisten, wenn wir ihn den Inkunabeln der Kunst zuzählen. Es liegt in diesem Worte der Begriff des Unentwickelten, und gewifs herrscht in dem Kopfe kein so ausgesprochenes stylistisches Prinzip wie z. B. trotz des entschiedensten Archaismus in dem Relief von Chrysapha« (Brunn, Mitt. d. ath. Inst. VII, 116).

Angesichts eines derartigen Werkes wird es schwer, den Einflufs der orientalischen Kunst auf die junggriechische, abgesehen von der Tradition gewisser Typen, bedeutend zu erachten. Die einzigen Faktoren, von denen dieser Frühversuch, die Formen des menschlichen Hauptes plastisch zu bewältigen und in einem bestimmten Sinne zu beleben, abhängig erscheint, sind die Natur- und Kunstanschauungen, die als eigenste der griechischen Nation durch Hunderte von Denkmälern beglaubigt sind. Echt griechisch und der orientalischen Kunst zuwider ist vor allem die klare Bestimmtheit der Formen in Verbindung mit einer fast zart zu nennenden Modellierung; der Orientale geht derb ins Zeug, ist materialistisch, der Grieche formt dünn und scharf. Auch die Betonung des Untergesichts ist eine spezifisch griechische Proportion, und die Seele, welche in diesen starren Zügen sich ankündigt, ist schon die nämliche, welche vollkommen auszudrücken die griechische Plastik ein paar Jahrhunderte sich abmühte. Das obere Augenlid ist etwas gewaltsam in die Höhe gezogen — es zurückzuschlagen hat man erst spät gelernt — und zeigt so verhältnismäfsig viel vom eigentlichen Auge; die Göttin glotzt, aber wer mag bei einer so sorgsamen und durchdachten Arbeit zweifeln, dafs ein offener beherrschender Blick erstrebt war? Recht wohl gelungen ist dagegen der Ausdruck des Mundes; es ist ein wirkliches Lächeln, das die schmalen saftlosen Lippen durchzieht, und wenn dieses Lächeln auch keine Grübchen um die Mundwinkel hervorruft, sondern nur eckige und rinnige Vertiefungen, so hat der Künstler die Grübchen doch gesehen und wenigstens im Geiste richtig erfafst. Der ganze Optimismus der Kindheit des griechischen Volks tritt uns in diesem Lächeln entgegen, ihre Lebensfreude, ihr Vertrauen auf die Güte der Götter und Menschen, ihr Unglaube an deren Neid und Tücke.

Das Auge ist in Übereinstimmung mit der gesamten Formgebung sehr flach gehalten; der Stern war gemalt und sein Rand durch Einrifs verstärkt. Auch die Augenbrauen sind bemalt zu denken; aber der Künstler hat sich hier nicht auf den koloristischen Ausdruck beschränkt, sondern auch das Relief durch schwache Brechung der Stirnfläche (mit Einrifs) nahe dem Oberaugenhöhlenrand hervorgehoben.

Ein schönes Stück Naturalismus gibt sich in den Haarschlangen unterhalb der Kopftänie kund. Diese mögen Stirn und Schläfe des Modells, das der Künstler hatte, reizvoll umsäumt haben; ihm ist es bei der Schwere und Pedanterie seines Meifsels vorerst nicht gelungen, diese Reize zu verewigen. Über der Tänie, an der sich braunrote Farbe vorfand, ist das Haar schlicht nach unten gekämmt, und so wenig ist zwischen diesen Vertikalstrichen und den Schlangen vermittelt, dafs das Haar oben und unten sozusagen verschiedener Stoff scheint, eine Stilhärte, die auch in der Geschichte der Draperie eine grofse Rolle spielt und dort noch heute manchen Archäologen nasführt. Auf dem Scheitel ist ein Zopf (Spuren rother Färbung) herum gelegt. Darüber sitzt eine Krone (πόλος). Sie ist durch vertikale Linien abgeteilt, die nur im Zusammenhang mit dem verloren gegangenen malerischen Schmuck (»aufrecht stehende Blätter?«) zu verstehen wären.

Die schwächste Stelle des Bildes scheint das Ohr, und doch ist dasselbe an sich nicht ungeschickt de-

tailliert. Aber es sitzt so schlecht als möglich und ist widernatürlich nach aufsen gebogen. Der archaischen Kunst gilt als Norm, das Ohr möglichst wenig zu verdecken; denn es ist ein zu mächtiger Faktor in der Tektonik des menschlichen Kopfes, ein unentbehrliches Element der Gliederung. Wo nun, wie hier, Veranlassung bestand, den Hals von stärkeren Haarmassen umrahmt zu zeigen, liefs man es naiv genug von denselben nach vorne gedreht erscheinen. Einen Beleg gibt unter vielen anderen auch der unten zu besprechende Herakopf aus Terrakotta.

Höchst wahrscheinlich ist uns in dem Kopfe ein Rest des Tempelbildes in dem Heraion (Paus. V,17,1. Zur Stelle vgl. Robert, Arch. Märchen S. 113) erhalten. Die gute Konservierung der Oberfläche des weichen Steins spricht für eine Aufstellung in gedecktem Raum, als solcher aber kommt bei der Gröfse des Bildes, dem das Fragment zugehörte, nur ein Tempel, bei dem Alter nur jener der Hera in Betracht. In der That wurde der Kopf in nächster Nähe des Heraion, zwischen Palästra und Altismauer, gefunden.

Als Entstehungszeit darf das 7. Jahrh. v. Chr. betrachtet werden.

Eumenide aus lakonischem Marmor (Ausgr. Bd. IV Taf. XV S. 14; Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 49; Furtwängler a. a. O. S. 67).

Erwähnt sei dieses höchst altertümliche Idol wegen seiner kunstmythologischen Bedeutung. Die Arme liegen straff an dem mit einem (gegürteten) Chiton überzogenen Körper an. Die rechte Hand hielt als Attribut eine Schlange und, wie es scheint, auch die linke (Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 203 Anm. 8: Gewandsäume?). Auf dem Haupt ruht ein Polos. Die Augen waren eingesetzt. Das Relief Mitt. d. ath. Inst. IV, 9. 10 macht die Deutung fast gewifs. Die Arbeit wird lakonisch oder messenisch sein.

Giebelbild des Schatzhauses von Megara (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XVIII. XIX S. 14 ff.; danach Abb. 1290 S. 1083. Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 50).

Nicht in runden Figuren, die bei dem kleinen Mafsstabe (der Giebel mafs im Lichten 0,744 zu 5,95 m) sich wie Spielzeug ausgenommen haben würden, sondern in Hochrelief, der potentesten Ausdrucksform der sog. Malerei, war die Komposition ausgeführt. Das Material ist Mergelkalk; einzelne Teile waren besonders gearbeitet und eingesetzt (z. B. das Schildzeichen des Zeusgegners, die Backenklappen seines Helmes). Fragmente sind so viele vorhanden, dafs dank Treus Bemühungen die Komposition im wesentlichen feststeht.

Das Schlachtgemälde entwickelte sich in fünf Kämpferpaaren, einem mittleren und je zwei seitlichen, nebst Anhang oder je einer Eckfigur. Der Kampf ist seinem Ende nahe; die Giganten, alle als volle Menschen, gerüstete Krieger dargestellt, ergreift das Todesverhängnis.

Etwa die Mitte des Feldes nahm Zeus mit seinem Gegner ein (vgl. die Abb. 1290). Von ersterem, der hoch über alle Figuren aufragen mufste, ist nur das linke Unterbein erhalten. Letzterer bricht, über der rechten Hüfte getroffen, in die Knie; das bärtige Haupt mit dem schmerzlich geöffneten Mund neigt sich todmatt vornüber; die Linke hebt mit Mühe die Last des Schildes; in die Rechte haben wir das Schwert oder den ziellos ragenden Speer zu ergänzen.

Die Götter der nächsten seitlichen Gruppen kämpften den Giebelecken zugewendet und schoben sich diagonal in das Feld, links wohl Athena, von der nur ein Fufs noch zu sehen ist, rechts ein nackter Gott, vermutlich Herakles; beide Gegner zeigten sich zu Boden gestürzt.

Weiterhin zwang der niedergehende Rahmen des Giebeldreiecks, die Götter knieend, die Giganten hingestreckt darzustellen. Die langbekleidete Figur links wird für Poseidon angesehen, die gerüstete rechts für Ares. Die linke Giebelecke füllte, wie es scheint, ein Seethier, die rechte ein Gefallener (?).

Die Disposition der Figuren zu einander und zu dem Rahmen scheint eine recht vollkommene gewesen zu sein, ebenso die Reliefgebung. Die Bewegungen sind prägnant, entbehren zwar noch der Flüssigkeit, aber das Mafs des Zwangs ist gering. Geschick zeigt sich auch in dem Gesichtsausdruck, so weit sich über denselben aus dem Zeusgegner urteilen läfst. Die Proportionen haben nichts Auffallendes, nur der Kopf erscheint etwas grofs. Die Draperien sind dünn und zierlich angelegt und nicht ohne naturalistische Lösungen, wie das Stoffliche überhaupt wohl charakterisiert ist, z. B. die Bartmasse des Zeusgegners.

Erst die Farbe vollendete das Reliefbild. Der Hintergrund war blau. Für die Figuren ist demnach Rot als vorherrschendes Kolorit anzunehmen, das denn auch reichlich an Haar, Gewand u. dgl., gefunden worden ist. Ob, abgesehen von Augen und Lippen (hier Rot), auch das Nackte bemalt war, ist ungewifs.

Die teilweise starke Zerstörung der Steinoberfläche und die fragmentarische Erhaltung des Ganzen sind um so mehr zu bedauern, als das Werk eines nicht unbedeutenden Künstlers vorzuliegen scheint. Bemerkungen über den Stil, den ich nicht näher bezeichnen möchte denn als Stil der letzten Dezennien des 6. Jahrh. v. Chr., geben Kekulé (Arch. Ztg. 1883 S. 241), Wolters (Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse N. 295), vgl. Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII, 114.

Kopf eines bärtigen, behelmten Mannes, mit einem anderen ganz ähnlichen die älteste zu Olympia gefundene Skulptur aus parischem Marmor (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XVIII. XIX S. 12 ff.;

Funde Taf XXII. Höhe 0,26, Breite 0,165 m). Freilich in die Zeiten eines Apoll von Tenea reicht das Bild nicht entfernt zurück; es gehört vielmehr gewifs schon in das 5. Jahrh. v. Chr. Ein seltener Grad von Naturalismus spricht sich hier in den Formen archaischer Etikette aus. Es ist offenbar ein Portrait, das sich der Meister gestattet. Das lehrt die über jedes Idealmafs hinaus gehende Convexität der saftigen Fleischformen vom Auge und den Schläfen abwärts, der starke Ausschwung der Backenknochen, der übrigens häufiger, als man auf den ersten Blick glauben möchte, in der Natur vorkommt, die individuell geformte Mundpartie mit dem süssen Ausdruck, der wie mit dem Zuruf: »So, nun recht freundlich« dem Modell von dem Künstler abgewonnen scheint. Die Fleischfülle und ἁπαλότης überhaupt auf Kosten des Porträts zu setzen, wäre jedoch ein Irrtum; einmal mufs eben die alte Magerkeit und Trockenheit doch aufgegeben worden sein (östliche Aegineten, Athenakopf von der Akropolis), und zwar geschah dies unter dem Aufschwung der Marmorskulptur um die Zeit der Perserkriege, wohin unser Kopf gehört. Man hält ihn wegen seiner Übertreibungen zu gunsten der Porträtmäfsigkeit leicht für älter, als er sich nach seinem stilistischen Charakter erweist. Es genügt, das Verhältnis von Augenbraue und Auge, den Aufschlag der Augenlider, das dünnknorpelige und wohl modellierte Ohr, die flockige Behandlung der Barthaare und ihren um die Mundpartie duftig und unbestimmt gehaltenen Randkontur, die tiefe Wurzelung der Nasenflügel ins Auge zu fassen, um sich zu überzeugen, dafs das Werk seiner Kunstleistung nach etwa zwischen den Tyrannenmörderfiguren und jenen des aeginetischen Ostgiebels steht.

Die Augen und zwei Reihen der Stirnlöckchen waren separat gearbeitet und eingesetzt, die ersteren aus verschiedenem Material, die letzteren aus Marmor. Zwischen Haar und Helmrand erkennt man das verschobene Helmfutter.

Als zugehörig zu dem Bilde, dessen Kopf uns beschäftigt, hat Treu noch einen Fufs und das Fragment eines Schildes erkannt, der als Zeichen das Reliefbild des auf dem Widder reitenden Phrixos trägt, und daran die Vermutung geknüpft, die Fragmente stammten von der Statue des Hoplitodromen Eperastos (Paus. VI, 17, 6), dessen Ahn Phrixos gewesen sei. Allein dagegen spricht schon der Umstand, dafs Eperastos in seinem Epigramm zwar seiner Abstammung von den Klytiaden und Melampodiden rühmend gedenkt, jedoch keineswegs des Urahnen, den er auf dem Schilde getragen haben soll. Überdies wäre das Reliefbild für den Hoplitodromen unpassend gewesen, da diese nicht mit eigenen, sondern offiziellen Schilden zu laufen pflegten. Viel ansprechender ist die Annahme, die Fragmente gehörten zu einer der von Lykortas aufgestellten Phormisgruppen (Paus. V, 27, 7). Auch der Fundort des Kopfes, wenige Meter südwestlich von dem Pelopionthore, fällt hierfür ins Gewicht, und was das Schildzeichen betrifft, so steht dasselbe einem Manne, der sich jenseits des Meeres eine neue Heimat gründete und grofse Reichtümer erwarb, sehr wohl an. Der Künstler, welcher für Lykortas arbeitete, wird uns nicht genannt. Nach dem Kopfe kann es sehr wohl ein Aeginete gewesen sein[1]). — Ob auch der zweite sehr ähnliche Marmorkopf, der unter den Fundamenten der neronischen Proedria zum Vorschein gekommen ist, und ein zweites Schildfragment hierher zu beziehen seien, bleibt dahingestellt.

c) Aus Terrakotta:

Heraköpfchen (Ausgr. Bd. V Taf. 26 A S. 16; Funde Taf. XIX B S. 15; Arch. Ztg. 1881 S 76) streng archaischen, charaktervollen Stils auf der Höhe der sog. Nike des Archermos aus Delos. Die Haare sind dem Material entsprechend tief angelegt und weichwellig behandelt. Mundpartie und Wangen trennt jener scharfe Kontur, auf den sich die Zeit vor den Perserkriegen so viel zu gute that. Die Augäpfel sind stark gerundet.

Das Gesicht ist mit »einer gelblich-weifsen, glänzenden Deckfarbe«, das Haar mit »braunschwarzem Vasenfirnis« überzogen; das Diadem (Kalathos) trägt auf »mattgelbem Grunde« ein dunkelbraunes Pflanzenornament.

Zeuskopf (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19). Höhe 0,19 m. Gefunden auf dem Stadionsüdwall.

Der Kopf ist eine Weiterbildung des Typus, den uns Abb. 1276ab kennen gelehrt hat. Nur zum Teil beruht die gröfsere Gefälligkeit seiner Formen auf der Eigenschaft des gewählten Materials, in der Hauptsache auf der vollkommneren Harmonie, der einheitlicheren Zusammenfassung der Teile und der lebensvolleren Detailbildung (Augenaufschlag, Formation des Ohrs); das Werk repräsentiert den Übergangsstil aus dem Archaismus in die Darstellungsweise der perikleischen Epoche (der Zopf ist verschwunden und das Haar im Nacken aufgenommen). So lebte Zeus in der Vorstellung der Menschen unmittelbar vor Phidias' Offenbarung; er war es, der diesen ornamentalen Stirnlocken die Freiheit gab, sie zu ausdrucksvollen Individuen belebte, die hier einander überspringend, dort ruhig nebeneinander hinfliefsend das Antlitz umrahmten, er, der die Verschlossenheit und Strenge, die den Bildern des Gottes in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts eigen geworden war, zu gelassener Majestät verklärte.

---

[1]) Wolters, Gipsabgüsse N. 316, möchte den Kopf einem attischen Meister um 500 zuschreiben.

Der Kopf ist wohl als Bronzeimitation zu betrachten (Wolters a. a. O. N. 312). Reste von dunkelbraunem Vasenfirnis haben sich nicht nur an Bart- und Haupthaar, sondern auch im Gesicht erhalten.

Werke der ersten Blüte.

Skulpturen des Zeustempels.

A. Metopen.

Die beiden Zonen des Zeustempels, an denen die Arbeiten des Herakles, ein für den Tempel von Olympia vortrefflich gewähltes Sujet, da Herakles, der erste Athlete der Vorzeit, zugleich Stifter der Spiele war, sich befanden, bezeichnet Pausanias zwar nicht prägnant, aber doch so weit verständlich (V, 10, 9: ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ πεποίηται τῶν θυρῶν — ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν), dafs man nie hätte bezweifeln sollen, dafs es die Metopen der Ost- und Westseite des Tempelhauses, nicht der Halle waren. Seine Aufzählung der Bilder geht, wie durch die Fundstellen der Fragmente erwiesen, beiderseits von Süden nach Norden; im übrigen fehlt in dem Texte bekanntlich ein Bild, die Darstellung des Kerberosabenteuers.

Angeordnet war die Reihe der Arbeiten so, dafs die chronologisch erste That an der Nordwest-, die letzte an der Nordostecke des Tempels sich befand. Den Anfang machte in Übereinstimmung mit der allgemeinen Tradition die Tötung des Löwen, den Schlufs die Entführung des Kerberos oder vielleicht die Reinigung der Augeiasställe.

Von allen 12 Platten (Höhe 1,60 m, Breite 1,50 m) sind teils durch die deutsche Expedition, teils schon durch die französische mehr oder minder grofse Fragmente gehoben worden. Das Hauptverdienst um die Komposition derselben hat sich Direktor Treu in Dresden erworben (vgl. Ausgr. IV, 26 ff.; Arch. Ztg. 1881 S. 319 f.).

Unsere kurze Beschreibung der Bilder schliefst sich der chronologischen Reihenfolge der Thaten an, verfolgt also zuerst die Metopen der Westseite und zwar von Norden nach Süden, darauf jene der Ostseite von Süden nach Norden.

Metopen der Westseite.

1. Löwe von Nemea. Das Tier liegt bereits tot zu Boden gestreckt. Herakles, nach links (v. Besch.) gewendet, hat den rechten Fufs auf dasselbe gesetzt und überläfst sich, das Haupt auf den Arm gestützt, der mit dem Ellenbogen auf dem gehobenen Knie ruht, stiller Betrachtung. Die gesenkte Linke hielt die Keule. Die Vollbringung der That in jungen Jahren zu kennzeichnen, ist das Haupt des Helden noch unbärtig. Links im Felde befand sich eine Frauengestalt. Der charaktervoll schöne Kopf mit den straffen, zarten Wangen, vor dem die Kritik verstummt und nur Bewunderung Platz greift, Abb. 1289 S. 1083 (nach Ausgr. Bd. IV Taf. XI) wird hierher bezogen; Attitude und Namen (Athena oder Nemea) sind ungewifs. — Der Löwe befindet sich im Louvre. An dem Kopfe des Herakles Spuren roten Kolorits und zwar an Haar, Lippen und Augen.

2. Hydra von Lerna, sehr fragmentarisch erhaltene Komposition. Herakles trat von links in das Gewirr von Schlangen, die aus dem massigen Rumpf der Hydra hervorzüngelten. Ob Jolaos zugegen, der sonst die Hälse der Schlangen ausbrennt, oder Athena oder auch gar keine weitere Person dargestellt war, ist zweifelhaft (vgl. Bötticher a. a. O. S. 286).

3. Stymphalische Vögel. Das Bild ist in der Hauptsache gut erhalten. Athena, kenntlich an der Aegis, sitzt nach links auf einem Felsen, hat sich aber mit dem Oberkörper zurückgewendet und blickt auf einen Gegenstand hinab, den ihr Herakles, von rechts genähert, in der Rechten hinhielt, ohne Zweifel einen der erlegten Vögel oder doch ein charakteristisches Stück von einem solchen. Wie Perseus das Haupt der Medusa, so bringt also hier Herakles sozusagen den Zehnt der Jagdbeute seiner göttlichen Beschützerin als Dankesgabe dar. — Das Fragment mit Athena, welches wie der Kopf des Herakles schon durch die französischen Ausgrabungen zu Tage gefördert worden war, ist erst durch Treu als sicher zu diesem Abenteuer gehörig konstatiert worden. Man hat die Figur früher häufig als Nymphe bezeichnet, als ob die unzweifelhafte Aegis nicht genügte, die Göttin zu charakterisieren. Dafs sie sitzt und zwar nicht unähnlich einem schlichten Landmädchen, liegt teils in der Schlichtheit der Anschauungen der Zeit, in der das Werk entstand, teils in Forderungen der Komposition (sog. Isokephalie) und der Lokalandeutung begründet.

4. Kretischer Stier. Vgl. Abb. 1285 S. 1080 nach Funde Taf. XX. Zu der bekannten Platte im Louvre ist durch die deutsche Expedition der Kopf des Tieres und ein grofses Hintergrundfragment mit Resten der Hinterbeine desselben gekommen. Der Stier erwies sich als braunrot, der Hintergrund blau gefärbt. — Der Vorgang ist höchst wahrscheinlich folgendermafsen zu erklären: Der Stier stürmte nach rechts. Herakles, den wir nebenhergeeilt zu denken haben, hat ihn indessen gezäumt und eine Schlinge um seinen rechten Vorderhuf geworfen. Nun aber sucht er, mit der Linken den Zaum, mit der Rechten die Schlinge energisch anziehend, das Tier zu bannen und zu Fall zu bringen, indem er die ganze Wucht seines zurückgeworfenen Körpers der Kraft desselben entgegenstemmt. — Die Komposition kann nicht genug gepriesen werden; sie ist vorzüglich an sich wegen der schön abgemessenen und lebendigen Antithese der beiden Körper und Kräfte und in Ansehung der grofsartig einfachen Raumfüllung, wobei unter anderem dem Künstler selbst der Schwanz

des Tieres so ungesucht zu statten kam, dafs dieser überhaupt nicht ausdrucksvoller hätte gezeichnet werden können, dann aber speziell als Metopenkomposition wegen der Querung des Feldes durch die Diagonale des Herakleskörpers.

5. Hirsch von Keryneia. Der Fragmente sind nicht viel; sie ergeben, dafs Herakles, nach links gewendet, das im Laufe eingeholte Tier an dem Geweih gepackt hielt und mit dem rechten Knie zu Boden drückte, das Abenteuer also in der kunstüblichen Weise geschildert war.

6. Gürtel der Amazone. Nur der Kopf der Hippolyte ist vorhanden; Herakles scheint ihn an den Haaren gefafst gehalten zu haben. Den Todesstreich hat die Königin schon empfangen; ihr Auge bricht.

Metopen der Ostseite.

7. Erymanthischer Eber. Das Abenteuer war ganz analog den Schildereien auf Vasen vergegenwärtigt. Da Herakles das Tier auf seinen Schultern daherbringt, verkriecht sich König Eurystheus in ein grofses Vorratsgefäfs, das rechts aus der Erde hervorsteht. — Geringe Fragmente. An dem Kopfe des Eurystheus hat die Haaranordnung um die Königsbinde noch archaischen Beigeschmack. — Das Fafs war rot gefärbt.

8. Rosse des Diomedes. Ein Pferd, von dem der Kopf im Louvre, war nach rechts gerichtet; Herakles, nach links strebend, hielt es mit der Linken am Zügel gepackt. Vielleicht ist ein zweites Pferd zu ergänzen, das nach links gerichtet war.

9. Geryones. Ein im Louvre befindliches Fragment zeigt den zum Teil durch die Schilde verdeckten dreileibigen Krieger nach links in die Knie gesunken und das gegen den Leib im Vordergrund gestemmte linke Bein des Herakles. Neu entdeckt wurde die Büste des letzteren, aus deren Zeichnung hervorgeht, dafs er mit gehobenen Armen, wie jemand, der Holz spaltet, mit der Keule zum Schlage ausholte. Eine nach links gefallene Figur, zu der auch ein bärtiger Kopf gehört, scheint ein Bestandteil des Geryones zu sein, nicht den Hirten Eurytion zu bedeuten.

10. Atlas. Vgl. Abb. 1286 S. 1081 nach Funde Taf. XXI. Sehr wohl erhaltenes Bild mit drei aufrechten Figuren. Die Mitte nimmt nach rechts stehend Herakles ein. Auf Kopf und Nacken liegt ihm ein Kissen; beide Arme hat er zur Abstützung der Himmelskugel, von der ein Segment in Metall vorhanden gewesen sein wird, emporgehoben. Von rechts tritt kenntlich an dem Diadem in dem langen Lockenhaar, nackt gleich Herakles, König Atlas heran und zeigt in beiden vorgestreckten Händen die Hesperidenäpfel auf. Der Held schaut auf sie nieder, kann sich aber derselben in seiner gegenwärtigen Situation noch nicht bemächtigen, was ihm bekanntlich erst durch List gelingt. Hier höhnt Atlas den unternehmungslustigen Helden. Um so liebenswürdiger ist eine seiner Töchter, wenn die links im Felde stehende Frauengestalt, wie anzunehmen, richtig als Hesperide bezeichnet wird. Sie hat die Linke erhoben und glaubt dem ungewohnten Himmelsträger helfen zu müssen. Die gesenkte Rechte hat wohl ein Attribut gehalten.

Nach Pausanias war der Inhalt der Metope: Herakles im Begriffe, die Last des Atlas auf sich zu nehmen (καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων). Der Perieget hat demnach die Äpfel in den Händen des wirklichen Atlas übersehen und ihn für Herakles genommen. — Die dreifache Betonung der Vertikalrichtung in dem Bilde ist auffallend; sie wird wohl, abgesehen davon, dass sie durch das Sujet bedingt scheint, irgendwie durch die anstofsenden Bilder gerechtfertigt gewesen sein.

11. Rinderställe des Augeias. Herakles fegt mit einem langstieligen Instrument nach links hin. Hinter ihm steht behelmten Hauptes Athena; mit leise gehobener Rechten, in der wohl die Lanze sich befand, scheint sie ihm Anweisung zu erteilen, mit der Linken fafst sie den Rand des zu Boden gesetzten Schildes. Die aufrechte, vornehm ruhige Haltung der mädchenhaften Erscheinung bildet einen schönen Gegensatz zu der diagonal geführten geschäftigen Gestalt des Helden. — Das Bild gehört mit zu den besterhaltenen; es ist hauptsächlich nur der Leib des Herakles, der fehlt.

12. Kerberos. Herakles schreitet stark vorgeneigt, aber zurückgewendeten Hauptes nach links. Hinter sich zog er mit beiden Händen am Strick, gleichwie der Metzger ein Kalb, das dreiköpfige Ungeheuer. Dieses war nicht ganz zu sehen, sondern taucht nur mit dem Kopf aus einer höhlenartigen Öffnung auf. Über derselben füllte den Raum eine weitere Gestalt, vielleicht Hermes. — Den Kopf des Herakles gibt Abb. 1288 S. 1083 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XII. Man beachte den schönen Bau der Stirn, die kräftig modellierten Wangen. Das Haar ist blofs in seinem Gesamtrelief angelegt, aber in diesem staunenswert natürlich, besonders das weiche Barthaar.

B. Ostgiebel.

Bekanntlich gibt Pausanias V, 10, 6 ff. eine so vollständige Aufzählung der Figuren dieses Giebelfeldes, dafs sich dasselbe danach schon vor den deutschen Ausgrabungen in seinen Grundzügen rekonstruieren liefs. Die Beschreibung lautet: »Was die Darstellungen in den Giebeln betrifft, so befindet sich vorne der Wagenwettkampf des Pelops gegen Oinomaos noch bevorstehend und der Akt des Rennens beiderseits in Vorbereitung (ἵππων ἅμιλλα ἔτι μέλλουσα καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ). — Zur Rechten des Bildes (ἀγάλματος)

des Zeus, das gerade in der Giebelmitte angebracht ist, steht Oinomaos mit dem Helm auf dem Kopf und neben ihm sein Weib Sterope, auch eine von den Töchtern des Atlas. Myrtilos, der Wagenlenker des Oinomaos, sitzt vor den Rossen; es sind ihrer vier. Nach ihm folgen zwei Männer; sie sind namenlos, waren aber wohl gleichfalls mit der Wartung der Rosse von Oinomaos beauftragt. Ganz am Ende lagert (κατάκειται) Kladeos, der auch sonst von den Eleiern unter den Flüssen nach dem Alpheios am meisten verehrt wird. — Links von Zeus befinden sich: Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker des Pelops, Rosse und zwei Männer, auch diese wohl Rofsknechte des Pelops. Und wieder senkt sich der Giebel in die Enge nieder, und hier ist Alpheios angebracht. Der Wagenlenker des Pelops heifst nach trözenischer Sage Sphairos, der Exeget in Olympia aber nannte ihn Killas.«

Die Komposition baute sich demnach aus je sechs menschlichen Gestalten und je vier Rossen auf, die in Zeus ihren Gipfel- und Mittelpunkt hatten. Jeder Flügel zerfiel durch die Rosse wieder in zwei Abschnitte von je drei menschlichen Gestalten. Die inneren Abschnitte endigten beiderseits mit einer Cäsur, hervorgerufen durch das Sitzen der Wagenlenker, die äufseren stetig in den hingestreckten Gestalten der beiden Flufsgötter.

Den Angaben des Pausanias entsprechen die Funde. Die Zahl der in gröfseren und kleineren Fragmenten vorhandenen Figuren beträgt mit den Rossen 21. Sodann ergeben diese Figuren unter allen Umständen die aus dem Text folgende Gliederung und enthalten auch die Charaktere und Situationen, welche der Text voraussetzt. Nur in einem Punkte besteht eine Differenz. Unter den Funden befindet sich eine Frauengestalt (Fig. *O* Abb. 1272 auf Taf. XXVII). Diese führt Pausanias als Mann auf. Der Irrtum ist verzeihlich. Nach ihrer Attitüde mufs sie unmittelbar vor den Rossen oder zwischen diesen und den Flufsgöttern sich befunden haben. Da sie nun lang bekleidet ist, konnte sie um so leichter für einen Lenker oder Rofsknecht überhaupt genommen werden, als durch ihre Armhaltung die Ausschwellung der weiblichen Brüste nahezu ganz verdeckt wird.

Das Rechts und Links des Pausanias war von dem Beschauer, nicht von den Gliedmafsen des Zeus aus zu verstehen. Zum Beweise brauchte man sich nicht an den an zweiter Stelle gebrauchten Ausdruck τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διός zu klammern; Pausanias spricht, so weit wir sehen, bei fest gegebenem Standpunkt des Beschauers, wenn nicht das Gegenteil betont wird, immer von jenem aus, wie jedermann thut, der den Leser oder Hörer nicht confus machen will. Auch so nur kommen die beiden Flüsse in die ihnen chorographisch entsprechenden Ecken und überdies die Partei des Pelops auf die glückverheissende rechte Seite des Zeus.

Der Abbildung 1272 auf Taf. XXVII liegt Treus Rekonstruktion zugrunde, die Arch. Ztg. 1882 Taf. 12 S. 215 ff. eingehend erörtert ist. Unsere Beschreibung der einzelnen Figuren folgt derselben. Andere Anordnungsversuche sind verzeichnet und besprochen: Rhein. Mus. XXXIX, 481 ff. (Kekulé); Löschcke, Dorpater Universitätsprogr. 1885 S. 1.

Zeus' (*H*) Haltung erinnert etwas an die eines Idols, so dafs man Pausanias keinen schweren Vorwurf daraus machen kann, wenn er von einem ἄγαλμα Διός spricht. Beide Arme hängen am Körper nieder; die linke Hand hielt das Szepter, die rechte fafste den Saum des Himation. Dieses bedeckt nur die unteren Extremitäten und einen Teil des linken Arms; die mächtigen Schultern, die breite Brust und der Leib sind entblöfst. Zeus ist unsichtbar gedacht. Die beiden Heroen wenden ihm den Rücken; zudem führt Pelops (*G*) an der Linken einen Schild und Oinomaos (*I*) stemmt seine Rechte in die Hüfte, kehrt also dem Gotte den Ellenbogen zu. Pelops, eine jugendlich kräftige Erscheinung mit dem Helm auf dem noch unbärtigen Kopf, hatte seine Rechte möglicherweise auf die Lanze gestützt und schlägt, wie es scheint, getroffen und besiegt von der Schönheit der Hippodameia, den Blick zu Boden. Denn nicht unähnlich der Liebesgöttin selbst und ihres Zaubers sich wohl bewufst tritt ihm diese gegenüber, indem sie mit gehobener Linken ihr Obergewand leise emporzieht — ein Ausdruck zierlichen, anmutigen Wesens, der an Aphrodite selbst häufig beobachtet wird — und ihr Auge frei auf den kühnen, schönen Fremdling heftet. Es ist ein grofser Verlust, dafs wir diese so sprechende Gruppe nur noch im Groben besitzen und deshalb ihren Inhalt nicht scharf genug mehr festzustellen vermögen. Die Rechte der Hippodameia ergänzen wir uns nicht gehoben, nicht etwa mit der Tänie in der Hand, sondern gesenkt und das von der Schulter im Rücken niederhängende Gewand fassend. Nicht minder charakteristisch als Pelops, den Liebe in den Kampf treibt, ist Oinomaos geschildert. Er bietet in der That ein vollendetes Bild unbeugsam starren Sinnes und trotziger Zuversicht. Die eigene Gattin Sterope (*K*) wendet, bekümmert ob seines herzlosen Frevelmuts und in banger Ahnung der unausbleiblichen Nemesis, das Antlitz von ihm ab. Beide Frauen zu vertauschen, in *K* Hippodameia, in *F* Sterope zu sehen, ist ein Vorschlag, der die Sprache der sog. Antiquitäten nicht minder als jene der Kunst mifsversteht. Denn wenn *K* nur einen offenen, *F* dagegen einen geschlossenen und gegürteten Chiton trägt und dazu noch einen Überwurf, so sind sich schlichtes oder gewöhnliches Kleid und Festtracht gegenüberge-

stellt; und wenn Hippodameia wirklich in der Brust etwas breiter erscheint als Sterope, so ist das eben bei dieser eine Folge der Armschliefsung, in welcher der Kummer, bei jener eine Folge der Armentfaltung, in welcher die Charis sich ausspricht. Oinomaos, ein reifer Mann mit Vollbart und dem Helm auf dem Kopf, stützt sich mit der Linken auf die Lanze. Am Körper trägt er ein Himation, aber nicht nach gewöhnlicher Art, sondern shawlartig umgeschlungen, wie jemand, der durch sein Kleid nicht behindert sein will (vgl. u. a. Statue des Anakreon in Villa Borghese).

Aufser diesen fünf stehenden Figuren enthielt das Giebelfeld nur noch sitzende, knieende und liegende Menschenbilder. Dürften wir uns streng an Pausanias' Ausdruck (κάθηται von Myrtilos) halten, so wäre das beschriebene Mittelbild rechts und links durch sitzende, nicht knieende Figuren abgeschlossen gewesen, und es kämen also als solche Schlufsfiguren in Betracht die Paare: *E* und *L*, oder E und *N*, oder *L* und *N*. Treu's Disposition ist die erste.

E (vgl. Abb. 1277 S. 1076), ein Knabe, hockt etwas vorgebückt mit untergeschlagenem rechten Bein und steil aufgesetztem linken auf seinem Gewande am Boden, eine Gestalt, darauf berechnet, fast ganz en face gesehen zu werden. Der rechte Arm stützt sich mit flacher Hand auf die Erde, der linke hängt schlaff nieder von Gewand bedeckt, so dafs nur Daumen und Zeigefinger daraus hervorkommen[1]).

L, ein bärtiger Mann mit Kopftuch, sitzt nach links (v. Besch.), hat sich aber umgewendet und schaut lebhaft in die Höhe.

Wir halten Treu's Disposition nicht für gerechtfertigt. Allerdings beide Figuren sitzen und haben annähernd gleiche Beinstellung. Aber das macht sie noch nicht zu Gegenstücken; denn im übrigen sind sie weder ihrem äufseren Gebahren nach aufeinander berechnet, bilden vielmehr ganz verschiedene Silhouetten und noch viel weniger halten sie sich durch ihre Bedeutung das Gleichgewicht.

Das Gleiche gilt für *E* und *N*. *N* ist die eigenartigste Erscheinung des ganzen Giebelfeldes (vgl. Abb. 1278 S. 1077), ein bärtiger Mann mit Stirnglatze und langwallendem Lockenhaar, feistem Leib und sozusagen fatalem Gesicht. Er hält sein linkes Bein vorgestreckt, das rechte aufgezogen. Auf diesem ruht der Ellenbogen des rechten Arms, der das leise gegen die rechte Schulter geneigte Haupt mit erregtem Gesicht stützt. Der Mann sinnt, und was er sinnt, ist Unheil. Dafs er nicht betrübt oder blofs besorgt ist, zeigt der breit geöffnete, dicklippige Mund. Die Augenbrauen unter der gefurchten Stirn sind aufgezogen, und hervor dringt ein ängstlich gespannter Blick, der nicht geradeaus, sondern schief in die Höhe geht.

Wenn schon *L* den hockenden Knaben durch seine Bedeutung erdrückte, so noch mehr *N*. Anders aber stellt sich die Sache, wenn *L* und *N* vor die Rosse gerückt werden, *L* vor jene des Pelops, *N* vor jene des Oinomaos. Nun erhält das Mittelbild erst einen wahrhaft künstlerischen Abschlufs. Beide Figuren sind der Mitte zugekehrt und zwar nicht blofs ihrem Schema nach, sondern mit der lebhaftesten Teilnahme. Das Vorhaben der Helden ergreift sie mächtig, klingt in ihren Herzen wieder und zwar in merkwürdig verschiedener Weise. Ohne diese Gestalten an beiden Enden des Mittelbilds ginge diesem selbst seine Prägnanz und harmonische Fügung verloren. Es fiele auseinander, wäre in der That nichts anderes als die lockere Zusammenstellung einiger Typen und Figuranten.

Wer die Männer (*LN*) sind, läfst sich fast mit Sicherheit bestimmen. Aus ihrer Erscheinung und dem Platz, den sie einnehmen, geht hervor, dafs es Personen sein müssen, die in dem Mythus eine bestimmte Rolle spielen und zum Verständnis des Fortgangs der Sache wesentlich beitragen. Das sind nun nicht Verwandte, nicht benachbarte Fürsten, auch keine »Seher«, welche letzteren hier, wo der Künstler den obersten Schicksalslenker in Person hat auftreten lassen und die Rosse bereits zusammengeschirrt stehen, nicht etwa nur überflüssig, nein sinnstörend wären, sondern die beiderseitigen Wagenlenker, von deren Führung Sieg und Niederlage mitbedingt waren. Es ist nur natürlich, dafs diese noch mehr als Hippodameia und Sterope durch das Vorhaben der Fürsten erregt erscheinen, da sie dasselbe nach der um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. gewifs längst in der einen oder andern Form ausgebildeten Sage in sehr verschiedener Weise ans Ziel zu führen gesonnen waren, so dafs Zeus' Ratschlufs nicht durch die gröfsere Tüchtigkeit der Rosse des Pelops, die ja bei der gleichfalls göttlichen Herkunft jener des Oinomaos ausgeschlossen war, sondern durch den verräterischen Sinn des Myrtilos erfüllt ward; und der einzig richtige Platz der Lenker in dieser plastischen Komposition war nicht hinter den Rossen, wo sie mit ihren Herren aufser unmittelbarer Kommunikation gestanden hätten, sondern zwischen ihren Rossen und der Fürstengruppe, wo sie Pausanias auch nennt. Indem Curtius die beiden Männer zwar richtig als Gegenstücke aufführt, aber dazu verurteilt, hinter den Pferdeschwänzen zu sitzen (vgl. Abb. 1270 Taf. XXVII), reifst er die Pointe des Mittelbildes aus ihrem Zusammenhang und zerstört ihre drastische Wirkung. Gereifte Männer sind Killas und Myrtilos, weil das

[1]) Dafs der Knabe mit seinen Zehen spiele, ist unrichtig. Die Hand thut weiter nichts, als dafs sie zwischen Zeige- und Mittelfinger das Gewand einkneift.

Ruhe, Geistesgegenwart und Erfahrung erheischende Amt eines Wagenlenkers nicht jungen Leuten oder gar Buben anvertraut zu werden pflegte; es ist nur die allmächtige Vorliebe der späteren Kunst für jugendliche Schönheit, die uns selbst einen Myrtilos, den notwendig bejahrten Lenker des bejahrten Oinomaos, als Jüngling vorführt.

Killas (*L*) hat man sich mit der Linken, vielleicht auch der Rechten, wenn letztere nicht mit dem Gewand beschäftigt war, auf ein Kentron gestützt zu denken. Seine Haltung ist aber eine vorübergehende; man erwartet, dafs er im nächsten Augenblick aufspringe. Er hat den Kopf etwas zurückgebeugt und blickt zu seinem Herrn empor. Bequemer ist Myrtilos' (*N*) Sitzweise; allein die innere Erregung, die ihn ergriffen hat, verrät, dafs auch er alsbald sich erheben wird, dafs er nur zögert. Nachdem Killas durch Attribut gekennzeichnet war, bedurfte es für sein Gegenüber keines neuen; es mag aber trotzdem in seiner Linken eines vorhanden gewesen sein. Myrtilos wird von uns meist als »Greis« bezeichnet. Er ist das aber keineswegs. Bei seinem sonst reichen Haarschmuck und dem in kräftigen Ringellocken sprossenden Bart ist die Glatze auffallend. Man wird sie richtig als vorzeitige, als Charakterglatze auffassen. Auch die Beleibtheit ist doch wohl kein Kennzeichen des Greisenalters; wie sie dargestellt ist, verrät sie nur den bejahrten Schlemmer. Es dünkt uns wahrscheinlich, dafs der Typus des Silen auf die Bildung der Figur eingewirkt hat.

Man hat die hier begründete Anordnung der beiden Männer, die als eine der ersten in Vorschlag gebracht worden ist (G. Hirschfeld), soweit ich sehe, allgemein verworfen, ohne sie ernstlich zu prüfen. Der Haupteinwurf, der dagegen erhoben wurde, zwischen Sterope und den Rossen des Oinomaos sei nicht Raum genug für die Figur *N*, ist nicht stichhaltig. Die Komposition gewinnt nur, wenn wir gezwungen werden, die Mittelfiguren mehr zusammenzurücken, und so jene unangenehm grofsen und gleichmäfsigen Streifen leeren Raums zwischen denselben reduziert und variiert werden; das linke Bein des Myrtilos aber vor die Füfse der Sterope »hingestreckt zu denken«, scheuen wir uns um so weniger, als darauf schon in der Anlage der beiden Figuren Rücksicht genommen scheint und überhaupt Anzeichen genug dafür vorhanden sind, dafs die einzelnen Silhouetten nicht vollständig getrennt waren, sondern stellenweise sich schnitten. Je voller und stärker insbesondere neben den fünf stehenden Mittelfiguren die gebrochenen Schemata der beiderseitigen Sitzfiguren zur Geltung kamen, desto vollkommener der Rhythmus des Centralbildes.

Die Gespanne — Löcher für das Zaum- und Zügelwerk sind an den Hälsen und Mäulern vorhanden — standen der Giebelmitte zugekehrt. Sie gegen die Giebelenden zu richten, wäre sehr unvorteilhaft gewesen. Erstens würde so über den Leibern der Tiere mehr leerer Raum geblieben sein, der sich zwar teilweise wieder durch Flügel hätte füllen lassen, allein nur unter Steigerung der ohnehin schon grofsen Gleichförmigkeit der beiderseitigen Pferdepartien; zweitens wäre das Beste der Komposition, das sinn- und charaktervolle Mittelbild unmöglich geworden, da dasselbe auf drei Personen hätte beschränkt werden müssen. — Gearbeitet sind je drei Pferde aus einem Blocke in Hochrelief, das vorderste aus einem besonderen Block nahezu voll [1]).

Es gilt als ausgemacht, dafs keine Wagen dargestellt waren; wir bezweifeln jedoch die Richtigkeit dieser Behauptung. Allerdings ist nicht das geringste Fragment eines Wagens gefunden worden, allein wenn diese, wie doch am wahrscheinlichsten ist, aus Bronze waren, so erklärt sich das Fehlen von selbst. Dafs sie aus Raummangel hätten weggelassen werden müssen, ist ein Vorwurf gegen den Künstler. Es brauchen dieselben übrigens nicht voll vorhanden gewesen zu sein; es genügte ihr Relief, und dafür fehlt es in der Komposition sicherlich nicht an Raum.

Die Gespanne müssen bei der gewählten Gliederung von eigenen Knechten gehalten oder beaufsichtigt gewesen sein. Hinter jenem des Pelops befand sich jedenfalls der junge Mann *C*, der, nach seinen Armstümpfen zu schliefsen, mit beiden Händen die Zügel anzog. Sein Gegenüber läfst sich unter den noch in Betracht kommenden Figuren wohl unterscheiden. Die in sich geschlossene, unthätige Figur des hockenden Knaben *E* wäre kein Knecht, sondern müfsiges Füllwerk; ebenso das knieende Mädchen *O*, das geneigten Hauptes die Linke auf dem aufgestemmten Bein ruhen läfst, während die Rechte dasselbe umfafst, ein merkwürdig zugeknöpftes Verhalten. Dagegen bietet der reife Knabe *B* nicht nur eine Aktion, wie sie hier erfordert wird, sondern würde umgedreht und in die rechte Giebelhälfte versetzt der Figur *C* auch sehr wohl entsprechen. Doch läfst sich die Figur auch drehen? Das eben wird bestritten. Der Kopf, welcher als zugehörig betrachtet wird (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XIII S. 11), ist auf der linken Seite nur angelegt, und am linken Hinterbacken befindet sich eine nicht geglättete Stelle. Jedoch ein Beweis, dafs jener Kopf wirklich der der Statue sei, liegt keineswegs vor. »Aufpassen läfst er sich leider nicht, da ein Stück des Halses fehlt«. Und was jene rauhe Stelle betrifft, so wird dieselbe

[1]) Das dritte Pferd von hinten oder vorderste Reliefpferd ist, trotzdem die Masse seines Leibes durch das Vorderpferd verdeckt wurde, dennoch völlig ausmodelliert worden. Erklärungen der Thatsache geben Treu, Arch. Ztg. 1882 S. 228; Kekulé, Rh. Mus. N. F. XXXIX, 488 f.

besser auf einen in der Nähe befindlichen Figurenteil (linke Hand?) zurückgeführt.

Für die Plätze hinter den Rofsknechten und neben den Flufsgöttern sind uns auf solche Weise der hockende Knabe *E* und das knieende Mädchen *O* übrig geblieben. Dieselben bezeigen sich denn auch nicht nur durch ihr Mafs, sondern ebenso durch ihr Alter und Verhalten als zusammengehörig, während die von Treu dem Mädchen gegenüber angeordnete Figur *B* zwar das entgegengesetzte Kniebild bietet, im übrigen aber ein von dem Mädchen unabhängiges Programm verfolgt. Der Knabe gehört in die rechte Giebelhälfte; denn während fast alle anderen Giebelfragmente nach aufsen verschleppt sich fanden, ist er samt den Figuren des Kladeos und des Myrtilos, und zwar zwischen diesen, unmittelbar vor der Nordostecke des Tempels zum Vorschein gekommen (vgl. Funde Taf. XXXI), also fast gewifs an seiner Fallstelle, da nicht angenommen werden kann, dafs man diese drei Figuren in der Reihe, in welcher sie nach ihren Mafsen in dem Giebelfelde sich folgen mufsten, unten deponiert habe. Die Figur wurde fast ganz von vorne gesehen. So eröffnete sie ein neues, das Schlufskolon der Komposition. Den gleichen Effekt hat links die Einordnung des Mädchens, sei es, dafs man ihm mit Curtius-Grüttner ganz Profilstellung gibt oder, wie wohl richtiger, es ähnlich dem Knaben mehr von vorne sehen läfst.

Die beiden Flufsgötter liegen gegen die Giebelmitte gerichtet am Boden. Alpheios (*A*) stützte sein Haupt auf den linken Arm, während die gestreckte Rechte auf der Hüfte an dem Gewand anlag, das den Unterkörper umschlingt. Ein Kopffragment ergibt, dafs der Gott nicht bärtig, sondern noch als junger Mann dargestellt war. Während Alpheios schlicht auf der Seite ruht, ist die Lage des Kladeos lebhaft und originell. Seine Situation ergibt sich, wenn jemand auf dem Bauche liegend, behufs besserer Übersicht oder um zu einer nahe befindlichen Person aufzusehen, auf beiden Ellenbogen den Oberkörper emporhebt. Der jugendliche Kopf ist hier sehr wohl erhalten (vgl. Abb. 1279, S. 1077). Man findet Neugierde in seinem Blick; die Lippen scheinen sich zum Sprechen öffnen zu wollen. Ob es sich um einen Dialog mit der zunächst sitzenden Person handle oder das frische Gebahren des Jünglings auf den Vorgang überhaupt sich beziehe, ist uns gleichgültig. Die Haare sind nur in ihrem Gesamtrelief ausgeführt, das sehr wenig erhaben ist. Es scheinen nicht gerundete, sondern fliefsende Locken gewesen zu sein, die in Kolorit dargestellt waren.

Diese Eckfiguren würden wir auch ohne die Gewährschaft des Pausanias nach Analogie der Eckfiguren des Parthenonwestgiebels als Flufspersonifikationen auffassen, die zur Lokalbezeichnung dienen und durch die ihrem Wesen entsprechende Gestrecktheit den rhythmischen Abschlufs der Komposition ermöglichten. Dafs Symbole das Verständnis erleichterten, darf vorausgesetzt werden. Kladeos konnte ein Attribut in der erhobenen Rechten, Alpheios in der an der Hüfte liegenden Hand halten.

Schwieriger ist die Interpretation der Genossen der Flufsgötter. Auch sie müssen Lokaldämonen sein, aber die bis jetzt vorgeschlagenen Namen sind sicher falsch. Anzunehmen, es seien gleichfalls Wassergottheiten gewesen (Arethusa, Quelle Pisa — Flufsgott), verbietet schon ihr Sitzen oder Knieen. Wasser rinnt am Boden; es erhebt sich zwar an seinem Uferrand, aber immer nur fliefsend oder, in menschlichem Bilde, gestreckten, nicht sitzenden oder gekauerten Körpers. Die Deutung dagegen, die wir vorzuschlagen haben, entspricht nicht nur der Position, sondern auch dem apathischen Wesen der Figuren. Es sind Terrainpersonifikationen und zwar erhabenen Terrains, das von breiterer Basis aufsteigt und nach oben sich zusammenzieht. Ort des Wettrennens ist das Feld von Pisa, wo Oinomaos herrschte, oder, was identisch, Olympia. Die Lage von Pisa bestimmt Strabon nicht nach den beiden Flüssen, sondern nach zwei Höhen, dem Ossa und Olympos, zwischen denen es gelegen gewesen sei (μεταξὺ δυοῖν ὀροῖν, Ὄσσης καὶ Ὀλύμπου, vgl. oben S. 1059). Diese beiden Höhen, die eine weiblichen, die andere männlichen Geschlechts, sind es offenbar, die hier mit dem Alpheios und Kladeos zusammen den Plan umschliefsen. Strabons Wissen über die Lage Pisas stammt möglicherweise aus keiner anderen Quelle als eben der Giebelkomposition. Auch diese Personifikationen werden gleich den Flufsgöttern (abgesehen von dem Kolorit der Draperie) durch Attribute (Ossa vielleicht durch einen Zweig, Olympos einen Kranz) näher gekennzeichnet gewesen sein. Die gegebene Deutung ist ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Disposition der Figuren.

Über die Komposition im Ganzen ist mancher ungerechtfertigte Tadel laut geworden. Dafs lediglich eine »prosaische Aufreihung der Figuren« vorliege, die »Gruppe leblos, aus lauter isolierten Figuren steif symmetrisch zusammengesetzt«, die Figuren »handlungslos, paradierend« aufgestellt seien, keine »aus sich heraus auf eine andere verweise« oder »verrate, dafs sie einem gröfseren Zusammenhang angehöre« u. dergl., ist thatsächlich unrichtig, bezw. nur dann richtig, wenn man die Figuren falsch aufstellt. Allerdings, wer die Aufgabe der Kunst vornehmlich in der Darstellung sog. dramatischen Lebens oder äufserlich bewegter Szenen erkennt, wird durch das Bild des olympischen Ostgiebels sich weniger befriedigt finden als durch jenes des Westgiebels. Wer aber erwägt, dafs nicht minder häufig in Vorgängen, wobei nur einzelne oder auch gar keine der auftretenden Personen in gröfserer körperlicher Erregung sich

Hand einen Löwen am Hinterbeine empor; sie ist nach orientalischer Anschauung geflügelt (Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 86 f.; Roscher, Myth. Lex S. 565), und zwar mit einem nach oben aufgeschlagenen und einem niederhängenden, übrigens wenig sichtbaren Flügelpaar. Ihr Gewand besteht in einem gegürteten Ärmelchiton, dessen weicher, in unstäten Falten brechender Stoff in bekannter Methode durch Wellenlinien gekennzeichnet ist. Der Köcher der pfeilfrohen, blitzschnellen Jägerin ist nicht zu sehen, wohl aber das quer über die Brust laufende Band dazu. Kopf und Füfse der Gestalt sind nach links (v. Besch.) gewendet, der übrige Leib nach vorne.

Im zweiten Streifen ist Herakles dargestellt, wie er einen Kentauren erschiefst, ein Bild, das ähnlich komponiert, nur erweitert durch die Anwesenheit mehrerer Kentauren gleichfalls an der Kypseloslade vorkam (Paus. V, 19, 9). Der nach früharchaischer Norm als volle Menschengestalt mit angewachsenem Pferdehinterleib gebildete Kentaur hat schon zwei Schüsse erhalten und ist nahe daran, im Laufe zusammenzubrechen; er wendet sich um und fleht mit ausgestreckter Rechten um Barmherzigkeit. Herakles ist ihm nachgeeilt und hat sich eben zu einem neuen Schufs in die Knie gelassen. Als Kleidung trägt er nur einen kurzen Chiton; das Löwenfell gab ihm die bildende Kunst, der Griechen wenigstens, bekanntlich erst gegen Ausgang der archaischen Periode. Auf seiner Brust kreuzen zwei Bänder; das eine hält das Schwert an seiner Linken, das andre den mehrfach umreiften, pfeilgespickten Köcher im Rücken. Im Hintergrund ein Baum.

In dem dritten Streifen sind zwei Greifen in strengster Responsion einander gegenüber gestellt, den vierten und obersten nehmen drei Adler ein.

Hämmerung und Gravierung, welche letztere nicht blofs die getriebenen Formen ausdrucksvoll umrändert, sondern auch selbständig ornamentiert, sind vorzüglich ausgeführt. »Volle Sicherheit und unverkennbare Meisterschaft« gibt sich in den Tiergestalten kund; »hier war eine alte Praxis vorhanden und die feine Zeichnung z. B. der Vogelbeine zeugt von einer genauen Beobachtung der Naturformen. Dagegen sind die menschlichen Gestalten plump und ungeschickt; hier ist die darstellende Kunst in ihren ersten Anfängen« (Curtius). Wir halten das Menschenbild und seine Pflege für so alt als irgend eines, können daher die hier betonten Vorzüge und Mängel der Darstellung nicht auf eine längere und kürzere Kunstpraxis zurückführen. In dieser Ansicht beirrt uns auch der Hinweis auf den orientalischen Teppichstil nicht; er kannte menschliche Gestalten so gut wie tierische. Aber die Menschengestalt ist in ihren Bewegungen freier und mannigfaltiger als die tierische, bietet also der Kunst gröfsere rhythmische Schwierigkeiten, welche auch die griechische erst, nachdem sie die Bewegung der Tiere längst loshatte, glücklich überwunden hat; und die Menschengestalt ist im Vergleich zu den meisten gebräuchlichen Kunsttieren in ihren Gliedmafsen so fein detailliert und in den Mafsverhältnissen der einzelnen Teile zu einander so wenig evident differenziert, dafs wieder die Kunst weit länger brauchte, bis sie eine wirksame und naturwahrscheinliche Skala von Distinktionen und Abmessungen errungen hatte, als bei den schon von Natur charakteristischer ausgeprägten Tieren. Darin allein also sehen wir die verschiedenen Grade von Vollkommenheit der Bildteile unseres Reliefs begründet, dafs dasselbe eben ein Produkt der Jugendzeit der griechischen Kunst ist, möglicherweise noch des 7. Jahrh. v. Chr.

Der Hintergrund ist, auch dies in Übereinstimmung mit den ältesten Malereien, an vielen Stellen durch zu Rosetten oder Sternen gruppierte Punkte gefüllt und belebt, ein Kunstbrauch, der gleichfalls als Kennzeichen der Einwirkung des Teppichstils betrachtet wird.

Bronzerelief mit ausgeschnittenem Hintergrund und viereckigem Rahmen (Ausgr. Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 99 f.; Curtius a. a. O. S. 10), nach Art der sog. melischen Terrakottareliefs bestimmt, eine als Hintergrund dienende Fläche aus anderem Material, wohl meist Holz, zu dekorieren; getrieben und graviert, gefunden südlich von dem Bathron der Apolloniaten (0,53 m hoch, 0,39 m breit).

Dargestellt ist ein Schütze, nach links (v. Besch.) knieend, im Begriffe den Pfeil von der Sehne des Bogens abzuschnellen. Dafs derselbe, bärtig und mit kurzem, nur durch Gravüren belebten Chiton angethan, Herakles ist so gut als der beschriebene Kentaurenschütze, darf wohl als sicher angenommen werden, auch wenn wir hier das Ziel des Schusses nicht kennen. Wir besitzen nämlich nicht das ganze Dekorationsstück sondern nur den rechten Abschlufs desselben. Der Köcher hängt an der linken Hüfte.

Die Figur ist arm an plastischem Detail, erweckt aber Interesse durch die Gesamtbildung der Gliedmafsen. Der Leib ist schmächtig, der (linke) Arm mager und lang; die Oberschenkel schwellen mächtig an, die Unterschenkel dagegen verjüngen sich von den Waden abwärts zu einer überraschenden, pikanten Grazilität. Es steckt in dieser vom Ende des 7. bis gegen den Ausgang des 6. Jahrh. v. Chr. üblichen, je nach Provinz oder Schule und engerem Zeitabschnitt modifizierten Bauart noch wenig Sinn für Ebenmafs. Das männliche Ideal der Epoche ist weniger schön als tüchtig, d. h. so leichten als starken Körpers und beides wird im Übermafs betont. — Altertümlicher und geringer, aber ähnlichen Charakters ist die bekannte Bronzeplatte aus Kreta (Ann.

d. Inst. 1880 tav. d'agg. T; Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 168 f.).

Bronzeblechfragmente mit quadratischen Bildflächen, die durch triglyphierte Friese getrennt, durch Flechtornament zusammengesäumt sind, getrieben und graviert (Ausgr. Bd. IV Taf. XXV S. 18; Curtius a. a. O. S. 13 f.; Furtwängler a. a. O. S. 91 f.). Ein Bild zeigt Herakles (Köcher auf dem Rücken) im Begriff, einen karikierten, struppigen Gesellen (Löschcke, Arch. Ztg. 1881 S. 40: Γῆρας?) mit der Keule zu erschlagen; das Bild darüber eine mit gefesselten Händen am Boden hockende nackte Gestalt (Milchhöfer a. a. O. S. 184 ff.: Prometheus). — Auf einem anderen Fragmente sieht man eine dahineilende Gorgone mit vier Rückenflügeln und zwei Knöchelfittigen; darunter Herakles (Köcher auf dem Rücken; Name beigeschrieben), wie er einen glatzköpfigen Meerdämon, inschriftlich als ἅλιος γέρων bezeichnet, bezwingt. — Eine weitere Tafel enthält einen Jüngling mit Lanze, dem eine bekleidete (fragmentierte) Gestalt mit offenen Armen (Kranz?) entgegentritt, während eine nackte am Boden liegt (Milchhöfer a. a. O. S. 188: Theseus, Ariadne, Minotauros).

Fabrikationsort dieser noch dem 6. Jahrh. v. Chr. angehörigen Stücke, dergleichen auch in Dodona zum Vorschein gekommen sind, scheint Argos gewesen zu sein. Wenigstens ist das Alphabet der Inschriften von dorther bekannt.

Silberplatte mit gestanztem Relief (r. estampé), Ornamenten (Geflecht, Palmetten, Buckel, konzentrische Ringe) und Tierfiguren (liegende und schreitende Löwen, stehende geflügelte Sphinxen); Produkt nichthellenischen Kunsthandwerks (Curtius a. a. O. S. 12; Furtwängler a. a. O. S. 57).

b) Aus Stein:

Herakopf aus Mergelkalk (vgl. Abb. 1295 S. 1087 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XVI S. 13 f.). Höhe 0,53 m, Breite 0,37 m.

»Dem Wesen dieses Kopfes entspricht es wohl am meisten, wenn wir ihn den Inkunabeln der Kunst zuzählen. Es liegt in diesem Worte der Begriff des Unentwickelten, und gewifs herrscht in dem Kopfe kein so ausgesprochenes stylistisches Prinzip wie z. B. trotz des entschiedensten Archaismus in dem Relief von Chrysapha« (Brunn, Mitt. d. ath. Inst. VII, 116).

Angesichts eines derartigen Werkes wird es schwer, den Einflufs der orientalischen Kunst auf die junggriechische, abgesehen von der Tradition gewisser Typen, bedeutend zu erachten. Die einzigen Faktoren, von denen dieser Frühversuch, die Formen des menschlichen Hauptes plastisch zu bewältigen und in einem bestimmten Sinne zu beleben, abhängig erscheint, sind die Natur- und Kunstanschauungen, die als eigenste der griechischen Nation durch Hunderte von Denkmälern beglaubigt sind. Echt griechisch und der orientalischen Kunst zuwider ist vor allem die klare Bestimmtheit der Formen in Verbindung mit einer fast zart zu nennenden Modellierung; der Orientale geht derb ins Zeug, ist materialistisch, der Grieche formt dünn und scharf. Auch die Betonung des Untergesichts ist eine spezifisch griechische Proportion, und die Seele, welche in diesen starren Zügen sich ankündigt, ist schon die nämliche, welche vollkommen auszudrücken die griechische Plastik ein paar Jahrhunderte sich abmühte. Das obere Augenlid ist etwas gewaltsam in die Höhe gezogen — es zurückzuschlagen hat man erst spät gelernt — und zeigt so verhältnismäfsig viel vom eigentlichen Auge; die Göttin glotzt, aber wer mag bei einer so sorgsamen und durchdachten Arbeit zweifeln, dafs ein offener beherrschender Blick erstrebt war? Recht wohl gelungen ist dagegen der Ausdruck des Mundes; es ist ein wirkliches Lächeln, das die schmalen saftlosen Lippen durchzieht, und wenn dieses Lächeln auch keine Grübchen um die Mundwinkel hervorruft, sondern nur eckige und rinnige Vertiefungen, so hat der Künstler die Grübchen doch gesehen und wenigstens im Geiste richtig erfafst. Der ganze Optimismus der Kindheit des griechischen Volks tritt uns in diesem Lächeln entgegen, ihre Lebensfreude, ihr Vertrauen auf die Güte der Götter und Menschen, ihr Unglaube an deren Neid und Tücke.

Das Auge ist in Übereinstimmung mit der gesamten Formgebung sehr flach gehalten; der Stern war gemalt und sein Rand durch Einrifs verstärkt. Auch die Augenbrauen sind bemalt zu denken; aber der Künstler hat sich hier nicht auf den koloristischen Ausdruck beschränkt, sondern auch das Relief durch schwache Brechung der Stirnfläche (mit Einrifs) nahe dem Oberaugenhöhlenrand hervorgehoben.

Ein schönes Stück Naturalismus gibt sich in den Haarschlangen unterhalb der Kopftänie kund. Diese mögen Stirn und Schläfe des Modells, das der Künstler hatte, reizvoll umsäumt haben; ihm ist es bei der Schwere und Pedanterie seines Meifsels vorerst nicht gelungen, diese Reize zu verewigen. Über der Tänie, an der sich braunrote Farbe vorfand, ist das Haar schlicht nach unten gekämmt, und so wenig ist zwischen diesen Vertikalstrichen und den Schlangen vermittelt, dafs das Haar oben und unten sozusagen verschiedener Stoff scheint, eine Stilhärte, die auch in der Geschichte der Draperie eine grofse Rolle spielt und dort noch heute manchen Archäologen nasführt. Auf dem Scheitel ist ein Zopf (Spuren rother Färbung) herum gelegt. Darüber sitzt eine Krone (πόλος). Sie ist durch vertikale Linien abgeteilt, die nur im Zusammenhang mit dem verloren gegangenen malerischen Schmuck (»aufrecht stehende Blätter?«) zu verstehen wären.

Die schwächste Stelle des Bildes scheint das Ohr, und doch ist dasselbe an sich nicht ungeschickt de-

tailliert. Aber es sitzt so schlecht als möglich und ist widernatürlich nach aufsen gebogen. Der archaischen Kunst gilt als Norm, das Ohr möglichst wenig zu verdecken; denn es ist ein zu mächtiger Faktor in der Tektonik des menschlichen Kopfes, ein unentbehrliches Element der Gliederung. Wo nun, wie hier, Veranlassung bestand, den Hals von stärkeren Haarmassen umrahmt zu zeigen, liefs man es naiv genug von denselben nach vorne gedreht erscheinen. Einen Beleg gibt unter vielen anderen auch der unten zu besprechende Herakopf aus Terrakotta.

Höchst wahrscheinlich ist uns in dem Kopfe ein Rest des Tempelbildes in dem Heraion (Paus. V,17,1. Zur Stelle vgl. Robert, Arch. Märchen S. 113) erhalten. Die gute Konservierung der Oberfläche des weichen Steins spricht für eine Aufstellung in gedecktem Raum, als solcher aber kommt bei der Gröfse des Bildes, dem das Fragment zugehörte, nur ein Tempel, bei dem Alter nur jener der Hera in Betracht. In der That wurde der Kopf in nächster Nähe des Heraion, zwischen Palästra und Altismauer, gefunden.

Als Entstehungszeit darf das 7. Jahrh. v. Chr. betrachtet werden.

Eumenide aus lakonischem Marmor (Ausgr. Bd. IV Taf. XV S. 14; Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 49; Furtwängler a. a. O. S. 67).

Erwähnt sei dieses höchst altertümliche Idol wegen seiner kunstmythologischen Bedeutung. Die Arme liegen straff an dem mit einem (gegürteten) Chiton überzogenen Körper an. Die rechte Hand hielt als Attribut eine Schlange und, wie es scheint, auch die linke (Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 203 Anm. 8: Gewandsäume?). Auf dem Haupt ruht ein Polos. Die Augen waren eingesetzt. Das Relief Mitt. d. ath. Inst. IV, 9. 10 macht die Deutung fast gewifs. Die Arbeit wird lakonisch oder messenisch sein.

Giebelbild des Schatzhauses von Megara (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XVIII. XIX S. 14 ff.; danach Abb. 1290 S. 1083. Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 50).

Nicht in runden Figuren, die bei dem kleinen Mafsstabe (der Giebel mafs im Lichten 0,744 zu 5,95 m) sich wie Spielzeug ausgenommen haben würden, sondern in Hochrelief, der potentesten Ausdrucksform der sog. Malerei, war die Komposition ausgeführt. Das Material ist Mergelkalk; einzelne Teile waren besonders gearbeitet und eingesetzt (z. B. das Schildzeichen des Zeusgegners, die Backenklappen seines Helmes). Fragmente sind so viele vorhanden, dafs dank Treus Bemühungen die Komposition im wesentlichen feststeht.

Das Schlachtgemälde entwickelte sich in fünf Kämpferpaaren, einem mittleren und je zwei seitlichen, nebst Anhang oder je einer Eckfigur. Der Kampf ist seinem Ende nahe; die Giganten, alle als volle Menschen, gerüstete Krieger dargestellt, ergreift das Todesverhängnis.

Etwa die Mitte des Feldes nahm Zeus mit seinem Gegner ein (vgl. die Abb. 1290). Von ersterem, der hoch über alle Figuren aufragen mufste, ist nur das linke Unterbein erhalten. Letzterer bricht, über der rechten Hüfte getroffen, in die Knie; das bärtige Haupt mit dem schmerzlich geöffneten Mund neigt sich todmatt vornüber; die Linke hebt mit Mühe die Last des Schildes; in die Rechte haben wir das Schwert oder den ziellos ragenden Speer zu ergänzen.

Die Götter der nächsten seitlichen Gruppen kämpften den Giebelecken zugewendet und schoben sich diagonal in das Feld, links wohl Athena, von der nur ein Fufs noch zu sehen ist, rechts ein nackter Gott, vermutlich Herakles; beide Gegner zeigten sich zu Boden gestürzt.

Weiterhin zwang der niedergehende Rahmen des Giebeldreiecks, die Götter knieend, die Giganten hingestreckt darzustellen. Die langbekleidete Figur links wird für Poseidon angesehen, die gerüstete rechts für Ares. Die linke Giebelecke füllte, wie es scheint, ein Seethier, die rechte ein Gefallener (?).

Die Disposition der Figuren zu einander und zu dem Rahmen scheint eine recht vollkommene gewesen zu sein, ebenso die Reliefgebung. Die Bewegungen sind prägnant, entbehren zwar noch der Flüssigkeit, aber das Mafs des Zwangs ist gering. Geschick zeigt sich auch in dem Gesichtsausdruck, so weit sich über denselben aus dem Zeusgegner urteilen läfst. Die Proportionen haben nichts Auffallendes, nur der Kopf erscheint etwas grofs. Die Draperien sind dünn und zierlich angelegt und nicht ohne naturalistische Lösungen, wie das Stoffliche überhaupt wohl charakterisiert ist, z. B. die Bartmasse des Zeusgegners.

Erst die Farbe vollendete das Reliefbild. Der Hintergrund war blau. Für die Figuren ist demnach Rot als vorherrschendes Kolorit anzunehmen, das denn auch reichlich an Haar, Gewand u. dgl., gefunden worden ist. Ob, abgesehen von Augen und Lippen (hier Rot), auch das Nackte bemalt war, ist ungewifs.

Die teilweise starke Zerstörung der Steinoberfläche und die fragmentarische Erhaltung des Ganzen sind um so mehr zu bedauern, als das Werk eines nicht unbedeutenden Künstlers vorzuliegen scheint. Bemerkungen über den Stil, den ich nicht näher bezeichnen möchte denn als Stil der letzten Dezennien des 6. Jahrh. v. Chr., geben Kekulé (Arch. Ztg. 1883 S. 241), Wolters (Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse N. 295), vgl. Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII, 114.

Kopf eines bärtigen, behelmten Mannes, mit einem anderen ganz ähnlichen die älteste zu Olympia gefundene Skulptur aus parischem Marmor (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XVIII. XIX S. 12 ff.;

Funde Taf. XXII. Höhe 0,26, Breite 0,165 m). Freilich in die Zeiten eines Apoll von Tenea reicht das Bild nicht entfernt zurück; es gehört vielmehr gewifs schon in das 5. Jahrh. v. Chr. Ein seltener Grad von Naturalismus spricht sich hier in den Formen archaischer Etikette aus. Es ist offenbar ein Portrait, das sich der Meister gestattet. Das lehrt die über jedes Idealmafs hinaus gehende Convexität der saftigen Fleischformen vom Auge und den Schläfen abwärts, der starke Ausschwung der Backenknochen, der übrigens häufiger, als man auf den ersten Blick glauben möchte, in der Natur vorkommt, die individuell geformte Mundpartie mit dem süssen Ausdruck, der wie mit dem Zuruf: »So, nun recht freundlich« dem Modell von dem Künstler abgewonnen scheint. Die Fleischfülle und ἁπαλότης überhaupt auf Kosten des Porträts zu setzen, wäre jedoch ein Irrtum; einmal mufs eben die alte Magerkeit und Trockenheit doch aufgegeben worden sein (östliche Aegineten, Athenakopf von der Akropolis), und zwar geschah dies unter dem Aufschwung der Marmorskulptur um die Zeit der Perserkriege, wohin unser Kopf gehört. Man hält ihn wegen seiner Übertreibungen zu gunsten der Porträtmäfsigkeit leicht für älter, als er sich nach seinem stilistischen Charakter erweist. Es genügt, das Verhältnis von Augenbraue und Auge, den Aufschlag der Augenlider, das dünnknorpelige und wohl modellierte Ohr, die flockige Behandlung der Barthaare und ihren um die Mundpartie duftig und unbestimmt gehaltenen Randkontur, die tiefe Wurzelung der Nasenflügel ins Auge zu fassen, um sich zu überzeugen, dafs das Werk seiner Kunstleistung nach etwa zwischen den Tyrannenmörderfiguren und jenen des aeginetischen Ostgiebels steht.

Die Augen und zwei Reihen der Stirnlöckchen waren separat gearbeitet und eingesetzt, die ersteren aus verschiedenem Material, die letzteren aus Marmor. Zwischen Haar und Helmrand erkennt man das verschobene Helmfutter.

Als zugehörig zu dem Bilde, dessen Kopf uns beschäftigt, hat Treu noch einen Fufs und das Fragment eines Schildes erkannt, der als Zeichen das Reliefbild des auf dem Widder reitenden Phrixos trägt, und daran die Vermutung geknüpft, die Fragmente stammten von der Statue des Hoplitodromen Eperastos (Paus. VI, 17, 6), dessen Ahn Phrixos gewesen sei. Allein dagegen spricht schon der Umstand, dafs Eperastos in seinem Epigramm zwar seiner Abstammung von den Klytiaden und Melampodiden rühmend gedenkt, jedoch keineswegs des Urahnen, den er auf dem Schilde getragen haben soll. Überdies wäre das Reliefbild für den Hoplitodromen unpassend gewesen, da diese nicht mit eigenen, sondern offiziellen Schilden zu laufen pflegten. Viel ansprechender ist die Annahme, die Fragmente gehörten zu einer der von Lykortas aufgestellten Phormisgruppen (Paus. V, 27, 7). Auch der Fundort des Kopfes, wenige Meter südwestlich von dem Pelopionthore, fällt hierfür ins Gewicht, und was das Schildzeichen betrifft, so steht dasselbe einem Manne, der sich jenseits des Meeres eine neue Heimat gründete und grofse Reichtümer erwarb, sehr wohl an. Der Künstler, welcher für Lykortas arbeitete, wird uns nicht genannt. Nach dem Kopfe kann es sehr wohl ein Aeginete gewesen sein[1]. — Ob auch der zweite sehr ähnliche Marmorkopf, der unter den Fundamenten der neronischen Proedria zum Vorschein gekommen ist, und ein zweites Schildfragment hierher zu beziehen seien, bleibt dahingestellt.

c) Aus Terrakotta:

Heraköpfchen (Ausgr. Bd. V Taf. 26 A S. 16; Funde Taf. XIX B S. 15; Arch. Ztg. 1881 S 76) streng archaischen, charaktervollen Stils auf der Höhe der sog. Nike des Archermos aus Delos. Die Haare sind dem Material entsprechend tief angelegt und weichwellig behandelt. Mundpartie und Wangen trennt jener scharfe Kontur, auf den sich die Zeit vor den Perserkriegen so viel zu gute that. Die Augäpfel sind stark gerundet.

Das Gesicht ist mit »einer gelblich-weifsen, glänzenden Deckfarbe«, das Haar mit »braunschwarzem Vasenfirnis« überzogen; das Diadem (Kalathos) trägt auf »mattgelbem Grunde« ein dunkelbraunes Pflanzenornament.

Zeuskopf (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19). Höhe 0,19 m. Gefunden auf dem Stadionsüdwall.

Der Kopf ist eine Weiterbildung des Typus, den uns Abb. 1276ab kennen gelehrt hat. Nur zum Teil beruht die gröfsere Gefälligkeit seiner Formen auf der Eigenschaft des gewählten Materials, in der Hauptsache auf der vollkommneren Harmonie, der einheitlicheren Zusammenfassung der Teile und der lebensvolleren Detailbildung (Augenaufschlag, Formation des Ohrs); das Werk repräsentiert den Übergangsstil aus dem Archaismus in die Darstellungsweise der perikleischen Epoche (der Zopf ist verschwunden und das Haar im Nacken aufgenommen). So lebte Zeus in der Vorstellung der Menschen unmittelbar vor Phidias' Offenbarung; er war es, der diesen ornamentalen Stirnlocken die Freiheit gab, sie zu ausdrucksvollen Individuen belebte, die hier einander überspringend, dort ruhig nebeneinander hinfliefsend das Antlitz umrahmten, er, der die Verschlossenheit und Strenge, die den Bildern des Gottes in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts eigen geworden war, zu gelassener Majestät verklärte.

---

[1] Wolters, Gipsabgüsse N. 316, möchte den Kopf einem attischen Meister um 500 zuschreiben.

Der Kopf ist wohl als Bronzeimitation zu betrachten (Wolters a. a. O. N. 312). Reste von dunkelbraunem Vasenfirnis haben sich nicht nur an Bart- und Haupthaar, sondern auch im Gesicht erhalten.

Werke der ersten Blüte.

Skulpturen des Zeustempels.

A. Metopen.

Die beiden Zonen des Zeustempels, an denen die Arbeiten des Herakles, ein für den Tempel von Olympia vortrefflich gewähltes Sujet, da Herakles, der erste Athlete der Vorzeit, zugleich Stifter der Spiele war, sich befanden, bezeichnet Pausanias zwar nicht prägnant, aber doch so weit verständlich (V, 10, 9: ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ πεποίηται τῶν θυρῶν — ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν), dafs man nie hätte bezweifeln sollen, dafs es die Metopen der Ost- und Westseite des Tempelhauses, nicht der Halle waren. Seine Aufzählung der Bilder geht, wie durch die Fundstellen der Fragmente erwiesen, beiderseits von Süden nach Norden; im übrigen fehlt in dem Texte bekanntlich ein Bild, die Darstellung des Kerberosabenteuers.

Angeordnet war die Reihe der Arbeiten so, dafs die chronologisch erste That an der Nordwest-, die letzte an der Nordostecke des Tempels sich befand. Den Anfang machte in Übereinstimmung mit der allgemeinen Tradition die Tötung des Löwen, den Schlufs die Entführung des Kerberos oder vielleicht die Reinigung der Augeiasställe.

Von allen 12 Platten (Höhe 1,60 m, Breite 1,50 m) sind teils durch die deutsche Expedition, teils schon durch die französische mehr oder minder grofse Fragmente gehoben worden. Das Hauptverdienst um die Komposition derselben hat sich Direktor Treu in Dresden erworben (vgl. Ausgr. IV, 26 ff.; Arch. Ztg. 1881 S. 319 f.).

Unsere kurze Beschreibung der Bilder schliefst sich der chronologischen Reihenfolge der Thaten an, verfolgt also zuerst die Metopen der Westseite und zwar von Norden nach Süden, darauf jene der Ostseite von Süden nach Norden.

Metopen der Westseite.

1. Löwe von Nemea. Das Tier liegt bereits tot zu Boden gestreckt. Herakles, nach links (v. Besch.) gewendet, hat den rechten Fufs auf dasselbe gesetzt und überläfst sich, das Haupt auf den Arm gestützt, der mit dem Ellenbogen auf dem gehobenen Knie ruht, stiller Betrachtung. Die gesenkte Linke hielt die Keule. Die Vollbringung der That in jungen Jahren zu kennzeichnen, ist das Haupt des Helden noch unbärtig. Links im Felde befand sich eine Frauengestalt. Der charaktervoll schöne Kopf mit den straffen, zarten Wangen, vor dem die Kritik verstummt und nur Bewunderung Platz greift, Abb. 1289 S. 1083 (nach Ausgr. Bd. IV Taf. XI) wird hierher bezogen; Attitude und Namen (Athena oder Nemea) sind ungewifs. — Der Löwe befindet sich im Louvre. An dem Kopfe des Herakles Spuren roten Kolorits und zwar an Haar, Lippen und Augen.

2. Hydra von Lerna, sehr fragmentarisch erhaltene Komposition. Herakles trat von links in das Gewirr von Schlangen, die aus dem massigen Rumpf der Hydra hervorzüngelten. Ob Jolaos zugegen, der sonst die Hälse der Schlangen ausbrennt, oder Athena oder auch gar keine weitere Person dargestellt war, ist zweifelhaft (vgl. Bötticher a. a. O. S. 286).

3. Stymphalische Vögel. Das Bild ist in der Hauptsache gut erhalten. Athena, kenntlich an der Aegis, sitzt nach links auf einem Felsen, hat sich aber mit dem Oberkörper zurückgewendet und blickt auf einen Gegenstand hinab, den ihr Herakles, von rechts genähert, in der Rechten hinhielt, ohne Zweifel einen der erlegten Vögel oder doch ein charakteristisches Stück von einem solchen. Wie Perseus das Haupt der Medusa, so bringt also hier Herakles sozusagen den Zehnt der Jagdbeute seiner göttlichen Beschützerin als Dankesgabe dar. — Das Fragment mit Athena, welches wie der Kopf des Herakles schon durch die französischen Ausgrabungen zu Tage gefördert worden war, ist erst durch Treu als sicher zu diesem Abenteuer gehörig konstatiert worden. Man hat die Figur früher häufig als Nymphe bezeichnet, als ob die unzweifelhafte Aegis nicht genügte, die Göttin zu charakterisieren. Dafs sie sitzt und zwar nicht unähnlich einem schlichten Landmädchen, liegt teils in der Schlichtheit der Anschauungen der Zeit, in der das Werk entstand, teils in Forderungen der Komposition (sog. Isokephalie) und der Lokalandeutung begründet.

4. Kretischer Stier. Vgl. Abb. 1285 S. 1080 nach Funde Taf. XX. Zu der bekannten Platte im Louvre ist durch die deutsche Expedition der Kopf des Tieres und ein grofses Hintergrundfragment mit Resten der Hinterbeine desselben gekommen. Der Stier erwies sich als braunrot, der Hintergrund blau gefärbt. — Der Vorgang ist höchst wahrscheinlich folgendermafsen zu erklären: Der Stier stürmte nach rechts. Herakles, den wir nebenhergeeilt zu denken haben, hat ihn indessen gezäumt und eine Schlinge um seinen rechten Vorderhuf geworfen. Nun aber sucht er, mit der Linken den Zaum, mit der Rechten die Schlinge energisch anziehend, das Tier zu bannen und zu Fall zu bringen, indem er die ganze Wucht seines zurückgeworfenen Körpers der Kraft desselben entgegenstemmt. — Die Komposition kann nicht genug gepriesen werden; sie ist vorzüglich an sich wegen der schön abgemessenen und lebendigen Antithese der beiden Körper und Kräfte und in Ansehung der grofsartig einfachen Raumfüllung, wobei unter anderem dem Künstler selbst der Schwanz

des Tieres so ungesucht zu statten kam, dafs dieser überhaupt nicht ausdrucksvoller hätte gezeichnet werden können, dann aber speziell als Metopenkomposition wegen der Querung des Feldes durch die Diagonale des Herakleskörpers.

5. Hirsch von Keryneia. Der Fragmente sind nicht viel; sie ergeben, dafs Herakles, nach links gewendet, das im Laufe eingeholte Tier an dem Geweih gepackt hielt und mit dem rechten Knie zu Boden drückte, das Abenteuer also in der kunstüblichen Weise geschildert war.

6. Gürtel der Amazone. Nur der Kopf der Hippolyte ist vorhanden; Herakles scheint ihn an den Haaren gefafst gehalten zu haben. Den Todesstreich hat die Königin schon empfangen; ihr Auge bricht.

Metopen der Ostseite.

7. Erymanthischer Eber. Das Abenteuer war ganz analog den Schildereien auf Vasen vergegenwärtigt. Da Herakles das Tier auf seinen Schultern daherbringt, verkriecht sich König Eurystheus in ein grofses Vorratsgefäfs, das rechts aus der Erde hervorsteht. — Geringe Fragmente. An dem Kopfe des Eurystheus hat die Haaranordnung um die Königsbinde noch archaischen Beigeschmack. — Das Fafs war rot gefärbt.

8. Rosse des Diomedes. Ein Pferd, von dem der Kopf im Louvre, war nach rechts gerichtet; Herakles, nach links strebend, hielt es mit der Linken am Zügel gepackt. Vielleicht ist ein zweites Pferd zu ergänzen, das nach links gerichtet war.

9. Geryones. Ein im Louvre befindliches Fragment zeigt den zum Teil durch die Schilde verdeckten dreileibigen Krieger nach links in die Knie gesunken und das gegen den Leib im Vordergrund gestemmte linke Bein des Herakles. Neu entdeckt wurde die Büste des letzteren, aus deren Zeichnung hervorgeht, dafs er mit gehobenen Armen, wie jemand, der Holz spaltet, mit der Keule zum Schlage ausholte. Eine nach links gefallene Figur, zu der auch ein bärtiger Kopf gehört, scheint ein Bestandteil des Geryones zu sein, nicht den Hirten Eurytion zu bedeuten.

10. Atlas. Vgl. Abb. 1286 S. 1081 nach Funde Taf. XXI. Sehr wohl erhaltenes Bild mit drei aufrechten Figuren. Die Mitte nimmt nach rechts stehend Herakles ein. Auf Kopf und Nacken liegt ihm ein Kissen; beide Arme hat er zur Abstützung der Himmelskugel, von der ein Segment in Metall vorhanden gewesen sein wird, emporgehoben. Von rechts tritt kenntlich an dem Diadem in dem langen Lockenhaar, nackt gleich Herakles, König Atlas heran und zeigt in beiden vorgestreckten Händen die Hesperidenäpfel auf. Der Held schaut auf sie nieder, kann sich aber derselben in seiner gegenwärtigen Situation noch nicht bemächtigen, was ihm bekanntlich erst durch List gelingt. Hier höhnt Atlas den unternehmungslustigen Helden. Um so liebenswürdiger ist eine seiner Töchter, wenn die links im Felde stehende Frauengestalt, wie anzunehmen, richtig als Hesperide bezeichnet wird. Sie hat die Linke erhoben und glaubt dem ungewohnten Himmelsträger helfen zu müssen. Die gesenkte Rechte hat wohl ein Attribut gehalten.

Nach Pausanias war der Inhalt der Metope: Herakles im Begriffe, die Last des Atlas auf sich zu nehmen (καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων). Der Perieget hat demnach die Äpfel in den Händen des wirklichen Atlas übersehen und ihn für Herakles genommen. — Die dreifache Betonung der Vertikalrichtung in dem Bilde ist auffallend; sie wird wohl, abgesehen davon, dass sie durch das Sujet bedingt scheint, irgendwie durch die anstofsenden Bilder gerechtfertigt gewesen sein.

11. Rinderställe des Augeias. Herakles fegt mit einem langstieligen Instrument nach links hin. Hinter ihm steht behelmten Hauptes Athena; mit leise gehobener Rechten, in der wohl die Lanze sich befand, scheint sie ihm Anweisung zu erteilen, mit der Linken fafst sie den Rand des zu Boden gesetzten Schildes. Die aufrechte, vornehm ruhige Haltung der mädchenhaften Erscheinung bildet einen schönen Gegensatz zu der diagonal geführten geschäftigen Gestalt des Helden. — Das Bild gehört mit zu den besterhaltenen; es ist hauptsächlich nur der Leib des Herakles, der fehlt.

12. Kerberos. Herakles schreitet stark vorgeneigt, aber zurückgewendeten Hauptes nach links. Hinter sich zog er mit beiden Händen am Strick, gleichwie der Metzger ein Kalb, das dreiköpfige Ungeheuer. Dieses war nicht ganz zu sehen, sondern taucht nur mit dem Kopf aus einer höhlenartigen Öffnung auf. Über derselben füllte den Raum eine weitere Gestalt, vielleicht Hermes. — Den Kopf des Herakles gibt Abb. 1288 S. 1083 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XII. Man beachte den schönen Bau der Stirn, die kräftig modellierten Wangen. Das Haar ist blofs in seinem Gesamtrelief angelegt, aber in diesem staunenswert natürlich, besonders das weiche Barthaar.

B. Ostgiebel.

Bekanntlich gibt Pausanias V, 10, 6 ff. eine so vollständige Aufzählung der Figuren dieses Giebelfeldes, dafs sich dasselbe danach schon vor den deutschen Ausgrabungen in seinen Grundzügen rekonstruieren liefs. Die Beschreibung lautet: »Was die Darstellungen in den Giebeln betrifft, so befindet sich vorne der Wagenwettkampf des Pelops gegen Oinomaos noch bevorstehend und der Akt des Rennens beiderseits in Vorbereitung (ἵππων ἅμιλλα ἔτι μέλλουσα καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ). — Zur Rechten des Bildes (ἀγάλματος)

des Zeus, das gerade in der Giebelmitte angebracht ist, steht Oinomaos mit dem Helm auf dem Kopf und neben ihm sein Weib Sterope, auch eine von den Töchtern des Atlas. Myrtilos, der Wagenlenker des Oinomaos, sitzt vor den Rossen; es sind ihrer vier. Nach ihm folgen zwei Männer; sie sind namenlos, waren aber wohl gleichfalls mit der Wartung der Rosse von Oinomaos beauftragt. Ganz am Ende lagert (κατάκειται) Kladeos, der auch sonst von den Eleiern unter den Flüssen nach dem Alpheios am meisten verehrt wird. — Links von Zeus befinden sich: Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker des Pelops, Rosse und zwei Männer, auch diese wohl Rofsknechte des Pelops. Und wieder senkt sich der Giebel in die Enge nieder, und hier ist Alpheios angebracht. Der Wagenlenker des Pelops heifst nach trözenischer Sage Sphairos, der Exeget in Olympia aber nannte ihn Killas.«

Die Komposition baute sich demnach aus je sechs menschlichen Gestalten und je vier Rossen auf, die in Zeus ihren Gipfel- und Mittelpunkt hatten. Jeder Flügel zerfiel durch die Rosse wieder in zwei Abschnitte von je drei menschlichen Gestalten. Die inneren Abschnitte endigten beiderseits mit einer Cäsur, hervorgerufen durch das Sitzen der Wagenlenker, die äufseren stetig in den hingestreckten Gestalten der beiden Flufsgötter.

Den Angaben des Pausanias entsprechen die Funde. Die Zahl der in gröfseren und kleineren Fragmenten vorhandenen Figuren beträgt mit den Rossen 21. Sodann ergeben diese Figuren unter allen Umständen die aus dem Text folgende Gliederung und enthalten auch die Charaktere und Situationen, welche der Text voraussetzt. Nur in einem Punkte besteht eine Differenz. Unter den Funden befindet sich eine Frauengestalt (Fig. *O* Abb. 1272 auf Taf. XXVII). Diese führt Pausanias als Mann auf. Der Irrtum ist verzeihlich. Nach ihrer Attitüde mufs sie unmittelbar vor den Rossen oder zwischen diesen und den Flufsgöttern sich befunden haben. Da sie nun lang bekleidet ist, konnte sie um so leichter für einen Lenker oder Rofsknecht überhaupt genommen werden, als durch ihre Armhaltung die Ausschwellung der weiblichen Brüste nahezu ganz verdeckt wird.

Das Rechts und Links des Pausanias war von dem Beschauer, nicht von den Gliedmafsen des Zeus aus zu verstehen. Zum Beweise brauchte man sich nicht an den an zweiter Stelle gebrauchten Ausdruck τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διός zu klammern; Pausanias spricht, so weit wir sehen, bei fest gegebenem Standpunkt des Beschauers, wenn nicht das Gegenteil betont wird, immer von jenem aus, wie jedermann thut, der den Leser oder Hörer nicht confus machen will. Auch so nur kommen die beiden Flüsse in die ihnen chorographisch entsprechenden Ecken und überdies die Partei des Pelops auf die glückverheissende rechte Seite des Zeus.

Der Abbildung 1272 auf Taf. XXVII liegt Treus Rekonstruktion zugrunde, die Arch. Ztg. 1882 Taf. 12 S. 215 ff. eingehend erörtert ist. Unsere Beschreibung der einzelnen Figuren folgt derselben. Andere Anordnungsversuche sind verzeichnet und besprochen: Rhein. Mus. XXXIX, 481 ff. (Kekulé); Löschcke, Dorpater Universitätsprogr. 1885 S. 1.

Zeus' (*H*) Haltung erinnert etwas an die eines Idols, so dafs man Pausanias keinen schweren Vorwurf daraus machen kann, wenn er von einem ἄγαλμα Διός spricht. Beide Arme hängen am Körper nieder; die linke Hand hielt das Szepter, die rechte fafste den Saum des Himation. Dieses bedeckt nur die unteren Extremitäten und einen Teil des linken Arms; die mächtigen Schultern, die breite Brust und der Leib sind entblöfst. Zeus ist unsichtbar gedacht. Die beiden Heroen wenden ihm den Rücken; zudem führt Pelops (*G*) an der Linken einen Schild und Oinomaos (*I*) stemmt seine Rechte in die Hüfte, kehrt also dem Gotte den Ellenbogen zu. Pelops, eine jugendlich kräftige Erscheinung mit dem Helm auf dem noch unbärtigen Kopf, hatte seine Rechte möglicherweise auf die Lanze gestützt und schlägt, wie es scheint, getroffen und besiegt von der Schönheit der Hippodameia, den Blick zu Boden. Denn nicht unähnlich der Liebesgöttin selbst und ihres Zaubers sich wohl bewufst tritt ihm diese gegenüber, indem sie mit gehobener Linken ihr Obergewand leise emporzieht — ein Ausdruck zierlichen, anmutigen Wesens, der an Aphrodite selbst häufig beobachtet wird — und ihr Auge frei auf den kühnen, schönen Fremdling heftet. Es ist ein grofser Verlust, dafs wir diese so sprechende Gruppe nur noch im Groben besitzen und deshalb ihren Inhalt nicht scharf genug mehr festzustellen vermögen. Die Rechte der Hippodameia ergänzen wir uns nicht gehoben, nicht etwa mit der Tänie in der Hand, sondern gesenkt und das von der Schulter im Rücken niederhängende Gewand fassend. Nicht minder charakteristisch als Pelops, den Liebe in den Kampf treibt, ist Oinomaos geschildert. Er bietet in der That ein vollendetes Bild unbeugsam starren Sinnes und trotziger Zuversicht. Die eigene Gattin Sterope (*K*) wendet, bekümmert ob seines herzlosen Frevelmuts und in banger Ahnung der unausbleiblichen Nemesis, das Antlitz von ihm ab. Beide Frauen zu vertauschen, in *K* Hippodameia, in *F* Sterope zu sehen, ist ein Vorschlag, der die Sprache der sog. Antiquitäten nicht minder als jene der Kunst misversteht. Denn wenn *K* nur einen offenen, *F* dagegen einen geschlossenen und gegürteten Chiton trägt und dazu noch einen Überwurf, so sind sich schlichtes oder gewöhnliches Kleid und Festtracht gegenüberge-

stellt; und wenn Hippodameia wirklich in der Brust etwas breiter erscheint als Sterope, so ist das eben bei dieser eine Folge der Armschliefsung, in welcher der Kummer, bei jener eine Folge der Armentfaltung, in welcher die Charis sich ausspricht. Oinomaos, ein reifer Mann mit Vollbart und dem Helm auf dem Kopf, stützt sich mit der Linken auf die Lanze. Am Körper trägt er ein Himation, aber nicht nach gewöhnlicher Art, sondern shawlartig umgeschlungen, wie jemand, der durch sein Kleid nicht behindert sein will (vgl. u. a. Statue des Anakreon in Villa Borghese).

Aufser diesen fünf stehenden Figuren enthielt das Giebelfeld nur noch sitzende, knieende und liegende Menschenbilder. Dürften wir uns streng an Pausanias' Ausdruck (κάθηται von Myrtilos) halten, so wäre das beschriebene Mittelbild rechts und links durch sitzende, nicht knieende Figuren abgeschlossen gewesen, und es kämen also als solche Schlufsfiguren in Betracht die Paare: *E* und *L*, oder E und *N*, oder *L* und *N*. Treu's Disposition ist die erste.

E (vgl. Abb. 1277 S. 1076), ein Knabe, hockt etwas vorgebückt mit untergeschlagenem rechten Bein und steil aufgesetztem linken auf seinem Gewande am Boden, eine Gestalt, darauf berechnet, fast ganz en face gesehen zu werden. Der rechte Arm stützt sich mit flacher Hand auf die Erde, der linke hängt schlaff nieder von Gewand bedeckt, so dafs nur Daumen und Zeigefinger daraus hervorkommen[1]).

L, ein bärtiger Mann mit Kopftuch, sitzt nach links (v. Besch.), hat sich aber umgewendet und schaut lebhaft in die Höhe.

Wir halten Treu's Disposition nicht für gerechtfertigt. Allerdings beide Figuren sitzen und haben annähernd gleiche Beinstellung. Aber das macht sie noch nicht zu Gegenstücken; denn im übrigen sind sie weder ihrem äufseren Gebahren nach aufeinander berechnet, bilden vielmehr ganz verschiedene Silhouetten und noch viel weniger halten sie sich durch ihre Bedeutung das Gleichgewicht.

Das Gleiche gilt für *E* und *N*. *N* ist die eigenartigste Erscheinung des ganzen Giebelfeldes (vgl. Abb. 1278 S. 1077), ein bärtiger Mann mit Stirnglatze und langwallendem Lockenhaar, feistem Leib und sozusagen fatalem Gesicht. Er hält sein linkes Bein vorgestreckt, das rechte aufgezogen. Auf diesem ruht der Ellenbogen des rechten Arms, der das leise gegen die rechte Schulter geneigte Haupt mit erregtem Gesicht stützt. Der Mann sinnt, und was er sinnt, ist Unheil. Dafs er nicht betrübt oder blofs besorgt ist, zeigt der breit geöffnete, dicklippige Mund. Die Augenbrauen unter der gefurchten Stirn sind aufgezogen, und hervor dringt ein ängstlich gespannter Blick, der nicht geradeaus, sondern schief in die Höhe geht.

Wenn schon *L* den hockenden Knaben durch seine Bedeutung erdrückte, so noch mehr *N*. Anders aber stellt sich die Sache, wenn *L* und *N* vor die Rosse gerückt werden, *L* vor jene des Pelops, *N* vor jene des Oinomaos. Nun erhält das Mittelbild erst einen wahrhaft künstlerischen Abschlufs. Beide Figuren sind der Mitte zugekehrt und zwar nicht blofs ihrem Schema nach, sondern mit der lebhaftesten Teilnahme. Das Vorhaben der Helden ergreift sie mächtig, klingt in ihren Herzen wieder und zwar in merkwürdig verschiedener Weise. Ohne diese Gestalten an beiden Enden des Mittelbilds ginge diesem selbst seine Prägnanz und harmonische Fügung verloren. Es fiele auseinander, wäre in der That nichts anderes als die lockere Zusammenstellung einiger Typen und Figuranten.

Wer die Männer (*LN*) sind, läfst sich fast mit Sicherheit bestimmen. Aus ihrer Erscheinung und dem Platz, den sie einnehmen, geht hervor, dafs es Personen sein müssen, die in dem Mythus eine bestimmte Rolle spielen und zum Verständnis des Fortgangs der Sache wesentlich beitragen. Das sind nun nicht Verwandte, nicht benachbarte Fürsten, auch keine »Seher«, welche letzteren hier, wo der Künstler den obersten Schicksalslenker in Person hat auftreten lassen und die Rosse bereits zusammengeschirrt stehen, nicht etwa nur überflüssig, nein sinnstörend wären, sondern die beiderseitigen Wagenlenker, von deren Führung Sieg und Niederlage mitbedingt waren. Es ist nur natürlich, dafs diese noch mehr als Hippodameia und Sterope durch das Vorhaben der Fürsten erregt erscheinen, da sie dasselbe nach der um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. gewifs längst in der einen oder andern Form ausgebildeten Sage in sehr verschiedener Weise ans Ziel zu führen gesonnen waren, so dafs Zeus' Ratschlufs nicht durch die gröfsere Tüchtigkeit der Rosse des Pelops, die ja bei der gleichfalls göttlichen Herkunft jener des Oinomaos ausgeschlossen war, sondern durch den verräterischen Sinn des Myrtilos erfüllt ward; und der einzig richtige Platz der Lenker in dieser plastischen Komposition war nicht hinter den Rossen, wo sie mit ihren Herren aufser unmittelbarer Kommunikation gestanden hätten, sondern zwischen ihren Rossen und der Fürstengruppe, wo sie Pausanias auch nennt. Indem Curtius die beiden Männer zwar richtig als Gegenstücke aufführt, aber dazu verurteilt, hinter den Pferdeschwänzen zu sitzen (vgl. Abb. 1270 Taf. XXVII), reifst er die Pointe des Mittelbildes aus ihrem Zusammenhang und zerstört ihre drastische Wirkung. Gereifte Männer sind Killas und Myrtilos, weil das

[1]) Dafs der Knabe mit seinen Zehen spiele, ist unrichtig. Die Hand thut weiter nichts, als dafs sie zwischen Zeige- und Mittelfinger das Gewand einkneift.

Ruhe, Geistesgegenwart und Erfahrung erheischende Amt eines Wagenlenkers nicht jungen Leuten oder gar Buben anvertraut zu werden pflegte; es ist nur die allmächtige Vorliebe der späteren Kunst für jugendliche Schönheit, die uns selbst einen Myrtilos, den notwendig bejahrten Lenker des bejahrten Oinomaos, als Jüngling vorführt.

Killas (*L*) hat man sich mit der Linken, vielleicht auch der Rechten, wenn letztere nicht mit dem Gewand beschäftigt war, auf ein Kentron gestützt zu denken. Seine Haltung ist aber eine vorübergehende; man erwartet, dafs er im nächsten Augenblick aufspringe. Er hat den Kopf etwas zurückgebeugt und blickt zu seinem Herrn empor. Bequemer ist Myrtilos' (*N*) Sitzweise; allein die innere Erregung, die ihn ergriffen hat, verrät, dafs auch er alsbald sich erheben wird, dafs er nur zögert. Nachdem Killas durch Attribut gekennzeichnet war, bedurfte es für sein Gegenüber keines neuen; es mag aber trotzdem in seiner Linken eines vorhanden gewesen sein. Myrtilos wird von uns meist als »Greis« bezeichnet. Er ist das aber keineswegs. Bei seinem sonst reichen Haarschmuck und dem in kräftigen Ringellocken sprossenden Bart ist die Glatze auffallend. Man wird sie richtig als vorzeitige, als Charakterglatze auffassen. Auch die Beleibtheit ist doch wohl kein Kennzeichen des Greisenalters; wie sie dargestellt ist, verrät sie nur den bejahrten Schlemmer. Es dünkt uns wahrscheinlich, dafs der Typus des Silen auf die Bildung der Figur eingewirkt hat.

Man hat die hier begründete Anordnung der beiden Männer, die als eine der ersten in Vorschlag gebracht worden ist (G. Hirschfeld), soweit ich sehe, allgemein verworfen, ohne sie ernstlich zu prüfen. Der Haupteinwurf, der dagegen erhoben wurde, zwischen Sterope und den Rossen des Oinomaos sei nicht Raum genug für die Figur *N*, ist nicht stichhaltig. Die Komposition gewinnt nur, wenn wir gezwungen werden, die Mittelfiguren mehr zusammenzurücken, und so jene unangenehm grofsen und gleichmäfsigen Streifen leeren Raums zwischen denselben reduziert und variiert werden; das linke Bein des Myrtilos aber vor die Füfse der Sterope »hingestreckt zu denken«, scheuen wir uns um so weniger, als darauf schon in der Anlage der beiden Figuren Rücksicht genommen scheint und überhaupt Anzeichen genug dafür vorhanden sind, dafs die einzelnen Silhouetten nicht vollständig getrennt waren, sondern stellenweise sich schnitten. Je voller und stärker insbesondere neben den fünf stehenden Mittelfiguren die gebrochenen Schemata der beiderseitigen Sitzfiguren zur Geltung kamen, desto vollkommener der Rhythmus des Centralbildes.

Die Gespanne — Löcher für das Zaum- und Zügelwerk sind an den Hälsen und Mäulern vorhanden — standen der Giebelmitte zugekehrt. Sie gegen die Giebelenden zu richten, wäre sehr unvorteilhaft gewesen. Erstens würde so über den Leibern der Tiere mehr leerer Raum geblieben sein, der sich zwar teilweise wieder durch Flügel hätte füllen lassen, allein nur unter Steigerung der ohnehin schon grofsen Gleichförmigkeit der beiderseitigen Pferdepartien; zweitens wäre das Beste der Komposition, das sinn- und charaktervolle Mittelbild unmöglich geworden, da dasselbe auf drei Personen hätte beschränkt werden müssen. — Gearbeitet sind je drei Pferde aus e i n e m Blocke in Hochrelief, das vorderste aus einem besonderen Block nahezu voll [1]).

Es gilt als ausgemacht, dafs keine Wagen dargestellt waren; wir bezweifeln jedoch die Richtigkeit dieser Behauptung. Allerdings ist nicht das geringste Fragment eines Wagens gefunden worden, allein wenn diese, wie doch am wahrscheinlichsten ist, aus B r o n z e waren, so erklärt sich das Fehlen von selbst. Dafs sie aus Raummangel hätten weggelassen werden müssen, ist ein Vorwurf gegen den Künstler. Es brauchen dieselben übrigens nicht voll vorhanden gewesen zu sein; es genügte ihr Relief, und dafür fehlt es in der Komposition sicherlich nicht an Raum.

Die Gespanne müssen bei der gewählten Gliederung von eigenen Knechten gehalten oder beaufsichtigt gewesen sein. Hinter jenem des Pelops befand sich jedenfalls der junge Mann *C*, der, nach seinen Armstümpfen zu schliefsen, mit beiden Händen die Zügel anzog. Sein Gegenüber läfst sich unter den noch in Betracht kommenden Figuren wohl unterscheiden. Die in sich geschlossene, unthätige Figur des hockenden Knaben *E* wäre kein Knecht, sondern müfsiges Füllwerk; ebenso das knieende Mädchen *O*, das geneigten Hauptes die Linke auf dem aufgestemmten Bein ruhen läfst, während die Rechte dasselbe umfafst, ein merkwürdig zugeknöpftes Verhalten. Dagegen bietet der reife Knabe *B* nicht nur eine Aktion, wie sie hier erfordert wird, sondern würde umgedreht und in die rechte Giebelhälfte versetzt der Figur *C* auch sehr wohl entsprechen. Doch läfst sich die Figur auch drehen? Das eben wird bestritten. Der Kopf, welcher als zugehörig betrachtet wird (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XIII S. 11), ist auf der linken Seite nur angelegt, und am linken Hinterbacken befindet sich eine nicht geglättete Stelle. Jedoch ein Beweis, dafs jener Kopf wirklich der der Statue sei, liegt keineswegs vor. »Aufpassen läfst er sich leider nicht, da ein Stück des Halses fehlt«. Und was jene rauhe Stelle betrifft, so wird dieselbe

[1]) Das dritte Pferd von hinten oder vorderste Reliefpferd ist, trotzdem die Masse seines Leibes durch das Vorderpferd verdeckt wurde, dennoch völlig ausmodelliert worden. Erklärungen der Thatsache geben Treu, Arch. Ztg. 1882 S. 228; Kekulé, Rh. Mus. N. F. XXXIX, 488 f.

besser auf einen in der Nähe befindlichen Figurenteil (linke Hand?) zurückgeführt.

Für die Plätze hinter den Rofsknechten und neben den Flufsgöttern sind uns auf solche Weise der hockende Knabe *E* und das knieende Mädchen *O* übrig geblieben. Dieselben bezeigen sich denn auch nicht nur durch ihr Mafs, sondern ebenso durch ihr Alter und Verhalten als zusammengehörig, während die von Treu dem Mädchen gegenüber angeordnete Figur *B* zwar das entgegengesetzte Kniebild bietet, im übrigen aber ein von dem Mädchen unabhängiges Programm verfolgt. Der Knabe gehört in die rechte Giebelhälfte; denn während fast alle anderen Giebelfragmente nach aufsen verschleppt sich fanden, ist er samt den Figuren des Kladeos und des Myrtilos, und zwar zwischen diesen, unmittelbar vor der Nordostecke des Tempels zum Vorschein gekommen (vgl. Funde Taf. XXXI), also fast gewifs an seiner Fallstelle, da nicht angenommen werden kann, dafs man diese drei Figuren in der Reihe, in welcher sie nach ihren Mafsen in dem Giebelfelde sich folgen mufsten, unten deponiert habe. Die Figur wurde fast ganz von vorne gesehen. So eröffnete sie ein neues, das Schlufskolon der Komposition. Den gleichen Effekt hat links die Einordnung des Mädchens, sei es, dafs man ihm mit Curtius-Grüttner ganz Profilstellung gibt oder, wie wohl richtiger, es ähnlich dem Knaben mehr von vorne sehen läfst.

Die beiden Flufsgötter liegen gegen die Giebelmitte gerichtet am Boden. Alpheios (*A*) stützte sein Haupt auf den linken Arm, während die gestreckte Rechte auf der Hüfte an dem Gewand anlag, das den Unterkörper umschlingt. Ein Kopffragment ergibt, dafs der Gott nicht bärtig, sondern noch als junger Mann dargestellt war. Während Alpheios schlicht auf der Seite ruht, ist die Lage des Kladeos lebhaft und originell. Seine Situation ergibt sich, wenn jemand auf dem Bauche liegend, behufs besserer Übersicht oder um zu einer nahe befindlichen Person aufzusehen, auf beiden Ellenbogen den Oberkörper emporhebt. Der jugendliche Kopf ist hier sehr wohl erhalten (vgl. Abb. 1279, S. 1077). Man findet Neugierde in seinem Blick; die Lippen scheinen sich zum Sprechen öffnen zu wollen. Ob es sich um einen Dialog mit der zunächst sitzenden Person handle oder das frische Gebahren des Jünglings auf den Vorgang überhaupt sich beziehe, ist uns gleichgültig. Die Haare sind nur in ihrem Gesamtrelief ausgeführt, das sehr wenig erhaben ist. Es scheinen nicht gerundete, sondern fliefsende Locken gewesen zu sein, die in Kolorit dargestellt waren.

Diese Eckfiguren würden wir auch ohne die Gewährschaft des Pausanias nach Analogie der Eckfiguren des Parthenonwestgiebels als Flufspersonifikationen auffassen, die zur Lokalbezeichnung dienen und durch die ihrem Wesen entsprechende Gestrecktheit den rhythmischen Abschlufs der Komposition ermöglichten. Dafs Symbole das Verständnis erleichterten, darf vorausgesetzt werden. Kladeos konnte ein Attribut in der erhobenen Rechten, Alpheios in der an der Hüfte liegenden Hand halten.

Schwieriger ist die Interpretation der Genossen der Flufsgötter. Auch sie müssen Lokaldämonen sein, aber die bis jetzt vorgeschlagenen Namen sind sicher falsch. Anzunehmen, es seien gleichfalls Wassergottheiten gewesen (Arethusa, Quelle Pisa — Flufsgott), verbietet schon ihr Sitzen oder Knieen. Wasser rinnt am Boden; es erhebt sich zwar an seinem Uferrand, aber immer nur fliefsend oder, in menschlichem Bilde, gestreckten, nicht sitzenden oder gekauerten Körpers. Die Deutung dagegen, die wir vorzuschlagen haben, entspricht nicht nur der Position, sondern auch dem apathischen Wesen der Figuren. Es sind Terrainpersonifikationen und zwar erhabenen Terrains, das von breiterer Basis aufsteigt und nach oben sich zusammenzieht. Ort des Wettrennens ist das Feld von Pisa, wo Oinomaos herrschte, oder, was identisch, Olympia. Die Lage von Pisa bestimmt Strabon nicht nach den beiden Flüssen, sondern nach zwei Höhen, dem Ossa und Olympos, zwischen denen es gelegen gewesen sei (μεταξὺ δυοῖν ὀροῖν, Ὄσσης καὶ Ὀλύμπου, vgl. oben S. 1059). Diese beiden Höhen, die eine weiblichen, die andere männlichen Geschlechts, sind es offenbar, die hier mit dem Alpheios und Kladeos zusammen den Plan umschliefsen. Strabons Wissen über die Lage Pisas stammt möglicherweise aus keiner anderen Quelle als eben der Giebelkomposition. Auch diese Personifikationen werden gleich den Flufsgöttern (abgesehen von dem Kolorit der Draperie) durch Attribute (Ossa vielleicht durch einen Zweig, Olympos einen Kranz) näher gekennzeichnet gewesen sein. Die gegebene Deutung ist ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Disposition der Figuren.

Über die Komposition im Ganzen ist mancher ungerechtfertigte Tadel laut geworden. Dafs lediglich eine ›prosaische Aufreihung der Figuren‹ vorliege, die ›Gruppe leblos, aus lauter isolierten Figuren steif symmetrisch zusammengesetzt‹, die Figuren ›handlungslos, paradierend‹ aufgestellt seien, keine ›aus sich heraus auf eine andere verweise‹ oder ›verrate, dafs sie einem gröfseren Zusammenhang angehöre‹ u. dergl., ist thatsächlich unrichtig, bezw. nur dann richtig, wenn man die Figuren falsch aufstellt. Allerdings, wer die Aufgabe der Kunst vornehmlich in der Darstellung sog. dramatischen Lebens oder äufserlich bewegter Szenen erkennt, wird durch das Bild des olympischen Ostgiebels sich weniger befriedigt finden als durch jenes des Westgiebels. Wer aber erwägt, dafs nicht minder häufig in Vorgängen, wobei nur einzelne oder auch gar keine der auftretenden Personen in gröfserer körperlicher Erregung sich

darstellen, tiefer Sinn und poetischer Gehalt sich findet und solche Szenen daher für nicht minderwertige Vorwürfe der bildenden Kunst erachtet, wird nicht umhin können, neben der Schilderung äufseren Lebens in dem Westgiebel auch jener inneren Lebens in dem Ostgiebel ihr Recht widerfahren zu lassen.

In unseren Augen steht die Kompositionsfertigkeit an sich in beiden Giebeln genau auf der gleichen Höhe. Die Verschiedenheit der Weisen beruht lediglich auf der Verschiedenheit der Themata, welche wohl niemand gleich durchgeführt sehen möchte noch durchführen könnte. Dafs aber diese verschiedenen Themata und somit Weisen gewählt worden sind, zeugt für den feinen Sinn der an dem Tempelschmuck beschäftigten Künstlerschaft; wir meinen nicht, weil die ruhige, feierliche Weise über dem Tempeleingang, die bewegte, feurige über dem Opisthodom sich befindet, nein lediglich weil es zwei entgegengesetzte Weisen sind, die gespielt werden. Wie dies zu stande gekommen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Mit der Annahme, die Sujets seien von den Behörden gegeben worden, wäre die Sache noch keineswegs erklärt. Sie wurzelt viel tiefer.

Dafs das für den Ostgiebel gewählte Sujet als Schmuck des olympischen Zeustempels vorzüglich am Platze war, bedarf keiner Erörterung. Aber schwerlich auch wird innerhalb der Fabel eine für die Darstellung in einem Giebel günstigere Situation als die gewählte ausfindig zu machen sein. Dieselbe liefs sich erstens unter Wahrung der Einheit von Zeit und Raum und unter möglichst grofser Entfaltung von Charakteren und Motiven voll und klar aussprechen und gewährte zweitens eine ebenso sachgemäfse (natürliche) als dem gegebenen Raume entsprechende Gliederung. Die Fassung des Themas ist folgende: Auf dem Felde von Pisa haben inmitten ihrer Gespanne, die von Dienern gehalten werden, in Gegenwart der Wagenlenker, die vor den Gespannen Platz genommen haben, und der Frauen, deren Wohl und Wehe mit auf dem Spiele steht, Pelops und Oinomaos die Bedingungen ihrer Wettfahrt vereinbart und sich eben auseinander gekehrt, die Wagenlenker aufzufordern, die Fahrt zu beginnen. Da tritt im Rücken der Fürsten Zeus hervor, sichtbar nur dem Beschauer, dem so bedeutet ist, dafs, was bevorstehe, nach des Höchsten Beschlufs sich erfülle. Die Wagenlenker aber stehen im Begriff sich zu erheben und als Werkzeuge der Gottheit den Pelops ans Ziel, den Oinomaos in den Tod zu führen

Durchgeführt ist diese Aufgabe mit einer nicht genug zu bewundernden Einheit und Mannigfaltigkeit, mit hoch entwickeltem Sinn für Charakterschilderung, mit einem Ernst der Auffassung, der im Interesse des Ausdrucks und der Natürlichkeit selbst vor dem Harten und Ungefälligen nicht zurückscheut, der das Gefällige oder sog. Schöne nur an den ihm von Natur zukommenden Stellen zur Darstellung bringt, keineswegs als an sich zu erstrebendes Ziel der Kunst betrachtet.

Das Ganze gliedert sich in ein Mittelbild, das die Hauptfiguren enthält, und je zwei Seitenbilder, von denen die nächsten die Gespanne mit den Dienern, die beiden äufseren die Lokalpersonifikationen aufzeigen. Das Mittelbild besteht wieder aus zwei durch die Gestalt des Zeus, die, ohne in den Aufbau einbezogen zu sein, nur den Mittelpunkt oder Gipfel des Ganzen bildet, getrennten Gruppen, formiert aus je einem Fürsten und Wagenlenker (links L, rechts N) mit einer Fürstin inmitten. An diese dreigestaltigen Gruppen der Mitte fügen sich die nächsten Seitenbilder als Anhang an. Den Anschlufs vermittelt die Richtung der Gespanne, auf der Seite des Pelops auch die wohl berechnete Doppelrichtung des Killas (L), wogegen die Eckbilder sich als ganz selbständige zweigestaltige Gruppen (links AO, rechts EP) darstellen. Wenn trotzdem die Gruppenbildung in diesem Felde bislang weniger anerkannt worden ist als in dem westlichen, so beruht das hauptsächlich auf äufseren Umständen. Da die Gruppenbestandteile hier naturgemäfs lockerer miteinander zu verbinden, nicht ineinander zu verflechten waren, so konnten sie, abgesehen von den Rossen, sämtlich separat gearbeitet werden. Infolge dessen fehlt uns bei dem fragmentarischen Zustand der Stücke und der Schwierigkeit, ihr detaillierteres gegenseitiges Verhalten genau wieder herauszufinden, die sofort jeden Zweifel niederschlagende, zwingende Evidenz der Sache.

Sehr häufig ist die »Strenge« der Responsion der beiden Giebelhälften betont worden. In der That, die einzelnen Glieder der Hälften stimmen nicht nur nach ihrem rhythmischen Wert für den Aufbau und ihrem ethischen für die dargestellte Fabel miteinander überein, sondern es gehen beide Hälften zur Rechten und Linken des Zeus auch Figur für Figur ohne Rest ineinander auf. Doch welcher Fortschritt gegen die Kompositionsweise der aeginetischen Gruppen? Über der Herabsetzung, die sich die »Anordnung der Figuren« hat gefallen lassen müssen, ist auch die Mannigfaltigkeit der menschlichen Typen und der Wechsel, durch welchen die Korrespondenzen Auge und Geist in gleicher Weise anregen, zwar nicht übersehen, aber auch nicht in der richtigen Weise gewürdigt worden. Sind Pelops und Oinomaos, Hippodameia und Sterope, Killas (L) und Myrtilos (N) nicht die schärfsten Charaktergegensätze? Sind diese Korrespondenzen nicht auch Varianten nach Alter, Ausstaffierung und Frontierung zu dem Auge des Beschauers? Gehen dieselben nicht trotz ihrer Responsion in zwei verschiedene Gruppen auf? Von den Rossen ist, soweit

wir sehen, eine Verschiedenheit des Betragens und der Zurüstung nicht zu verzeichnen. Wir nehmen diese Gleichheit als selbstverständlich hin. Es sollte ja auch nicht bedeutet werden, dafs nach Gottes Willen durch den Charakter der Rosse Pelops obsiegte, Oinomaos unterlag. Jedoch in den Knechten schon wird uns wieder verschiedenes Alter und hier Draperie (*C*), dort Nacktheit (*B*) geboten. Beide Gestalten präsentieren sich ganz in Profil, die einzigen in der gesamten Komposition. Sollen wir es dem Zufall zuschreiben, dafs diese Profile gerade hinter den Rossen disponiert sind, wo sie das aus zwei Flügeln mit je zwei Abteilungen sich zusammensetzende Bild der Akteure abschliefsen und losheben von den lokalbezeichnenden Aufsengruppen? Ossa (*O*) und Olympos (*E*) nehmen die Enfacestellung der Mittelfiguren wieder auf, Ossa aber wieder etwas weniger als ihr Gegenüber; im übrigen sind sie Varianten jugendlichen Alters, festen Hockens, der Unregsamkeit und Unbekümmertheit, Ossa selbst vollständig bekleidet, Olympos fast nackt. Nicht minder variirt ist das Thema der Flufsgötter, wie schon in der Beschreibung angedeutet wurde. Ihre Frontierung zum Beschauer entspricht etwa jener der Abschlufsfiguren (*LN*) des Mittelbildes. Wer erkennt nun nicht, dafs zwischen das Mittelbild und die Eckgruppen je ein vollständiges Profilbild eingeschoben, und der Gegensatz desselben zu dem Mittelbilde durch die Figuren *LN* gemildert, zu den Eckgruppen aber markiert war? — Uns liegt in dieser Arbeit die Komposition eines Meisters vor, der nicht nur jenem des Westgiebels an Talent in nichts nachsteht, sondern den wir auch nicht genug studieren können, um die Werke des Parthenon besser verstehen zu lernen.

Dennoch erregt die Komposition in den Parthenongiebeln unser Wohlgefallen im höheren Grade. Jedes Bild wirkt um so wahrscheinlicher, je selbstischer und ungezwungener sich seine Komponenten regen. In der richtigen Abwägung von Freiheit und Gesetz liegt der Triumph wie aller Humanität, so auch der Kunst. Dieses besser getroffene Mafs ist es, das die Parthenongiebel auszeichnet, wo nicht nur keine Responsion so vollkommen ist, dafs sie sich als widernatürliches, aufgezwungenes Gesetz verriete und wo, um auch das hereinzuziehen, nicht blofs jede Gruppe sich selbst geboren hat, während sie das Gesetz dennoch erfüllt, sondern Responsionen auch mit decisen Lösungen wechseln. Ganz auf dieser Höhe stehen die olympischen Kompositionen (wir reden nicht von dem Ostgiebel allein) nicht. Zwar auch hier scheinen alle Figuren an den entsprechenden Stellen ungezwungen sich selbst eingefügt zu haben und ohne Rücksicht auf ihr Gegenüber, nur ihrem Wesen und der augenblicklichen Situation gehorchend sich zu gebahren; bilden sie dennoch Gruppen und unverkennbare Gegenstücke, nun so hat die Kunst erreicht, was sie will, was sie soll. Allein das Gesetz verrät sich doch, da wirksam hervorgekehrte Lockerungen fehlen. Auf dem Vorhandensein solcher, ganze Glieder berührender Dissonanzen (Gleichgewicht der Kola) beruht in erster Linie das so gefällige Mehr, welches die Parthenongiebel bieten, in zweiter auf der gröfseren Gefälligkeit der Rhythmen der Komponenten selber.

C. Westgiebel.

Pausanias' Bericht über den Westgiebel ist unvollständig. Nachdem er als Sujet den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos bezeichnet hat, fährt er fort: »In der Mitte des Giebels befindet sich Peirithoos; neben ihm auf der einen Seite Eurytion, der das Weib des Peirithoos (Deidameia) geraubt hat und Kaineus, der dem Perithoos beisteht, auf der anderen Theseus, der die Kentauren mit der Axt bekämpft; der eine von denselben hat ein Mädchen, der andere einen schönen Knaben geraubt.« Pausanias beschreibt nur soweit, als ihm Namen für die dargestellten Personen zur Verfügung standen. Dann spricht er seine Meinung darüber aus, weshalb der Vorwurf von dem Künstler gewählt worden sei: Peirithoos sei nach Homer (Il. 2, 741) ein Sohn des Zeus, und Theseus stamme im vierten Gliede von Pelops ab. Es ist jedoch klar, dafs bei dieser Wahl vornehmlich nur dieselben ethischen und künstlerischen Gesichtspunkte mafsgebend gewesen sind, die den Kentaurenkampf überhaupt zu einem Lieblingsthema der bildenden Kunst gemacht haben: die Gelegenheit zur Darstellung verschiedenartiger Typen in lebhaftester Bewegung und mannigfachster Gruppierung, zur Verherrlichung der Kampftüchtigkeit der hellenischen Jugend und ihrer Mission, die Rohheit und den Frevelsinn zu bekämpfen und zu strafen. Ein solches Thema pafste fast allenthalben, aber insbesondere an dem Tempel des obersten Schirmhorts der Gastfreundschaft und der Ekecheiria, welche die Kentauren verletzten, und zu Olympia, dem Schauplatz der friedlichen Agonen, des künstlerischen Abbildes des ernsten Agons des Krieges.

Schon vor den Ausgrabungen mufste es auffallen, dafs Peirithoos in der Mitte des Giebelfeldes gestanden haben sollte, wo er der höchsten Gottheit in dem östlichen Felde entsprochen hätte und aufserdem nur eine mäfsig bewegte Enfacegestalt zulässig schien. In der That stellt die zu Tage geförderte Mittelfigur der Komposition (vgl. Abb. 1273 Taf. XXVII nach Ausgr. Bd. III Taf. XXVI—XXVII u. Abb. 1281 S. 1078) gewifs nicht Peirithoos, sondern den Gott Apollon dar. Schon der gröfsere Mafsstab entscheidet für diese Deutung; nicht minder die zu dem Kampfeifer der wirklichen Lapithen im grellsten Wider-

spruch stehende Zurückhaltung der Figur, die nur den rechten Arm ausgestreckt und das Haupt nach rechts gewendet hat, während der übrige Körper, dem ein Himation zur Folie dient, sich vollkommen ruhig verhielt; auch der Typus des Kopfes schliefslich mit dem ornamental gehaltenen reichen Lockenhaar, das im Nacken um einen metallenen Pfeil aufgenommen war, den strengen Zügen und den stolz aufgeworfenen Lippen ist durchaus göttlich und apollinisch. Die gesenkte Linke des Gottes hielt ein Attribut, den Bogen. Was der Gestus des rechten Arms bestimmt bedeute, ist uns unklar; man meint, der Gott nehme Deidameia in seinen Schutz.

Die nächste Veranlassung, als göttlichen Mittelpunkt des Westgiebels Apollon zu setzen, mag dessen Eigenschaft eines Schutzpatrons der athletischen und kriegerischen Jugend gewesen sein; aber auch der Umstand hat gewifs miteingewirkt, dafs in Olympia nach Zeus Apollon die höchstverehrte männliche Gottheit war. Wir schliefsen das nicht nur aus der Zahl seiner Altäre in der Altis (nicht weniger als vier, darunter jener des Apollon mit dem bedeutsamen Beinamen Thermios), sondern ganz besonders auch daraus, dafs es ja Apollon, Zeus' liebster Sohn war, der den Ruf der olympischen Kultstätte seines Vaters begründete, indem er Jamos als Propheten dort niedersetzte.

Zu beiden Seiten des Apollon ist analog dem Ostgiebel je eine dreigestaltige Gruppe angeordnet. In der linken Giebelhälfte hält ein nach rechts gerichteter Kentaur (*I*) mit den Vorderbeinen und dem rechten Arm ein Weib (*K*) umschlungen. Dieses setzt sich energisch zur Wehre, indem es mit beiden Armen den Kopf des Tiermenschen zurückdrängt. Von links ist ein Lapithe herbeigeeilt (*H*). Seinen jugendlichen, auffallenderweise noch mit ungeschorenem Haar geschmückten Kopf gibt Abb. 1284 S. 1079. Man erkennt, dafs beide Arme erhoben waren, offenbar zum Schlage ausholend. In der Gruppe rechts ist der Kentaur (*N*) nach links gerichtet und hält mit dem rechten Vorderbein und den Armen gleichfalls ein Weib (*M*) umklammert. Ein Lapithe (*O*, von dem in unserer Abbildung nur ein kleines Fragment zu sehen ist) führte mit der Rechten einen Hieb auf den Kopf des Räubers, der einmal schon an der Stirne getroffen ist. Die Wunde läfst auf ein Beil in der Hand des Lapithen schliefsen. Abb. 1280 S. 1078 zeigt, wie das Weib sich abmüht, die Hände des Kentauren von ihrer Hüfte und ihrer im Streit entblöfsten Brust zu entfernen. Sie scheint schon ermattet. Ihr mit einer Kopfbinde umwundenes, schamhaftes Haupt ist vorn über geneigt. Der Oberleib des Kentauren fehlt in dem Bilde; der Kopf war durch den Ellenbogen der Frau zurückgestofsen. Der Lapithe, der hier zu Hilfe gekommen ist, darf wegen seiner Waffe mit dem Theseus des Pausanias identisch genommen werden; jener in der linken Gruppe aber ist dann mit Sicherheit als Peirithoos, nicht als Kaineus zu bezeichnen, und das Weib (*K*), das sich so energisch wehrt, wäre demnach Deidameia, der Kentaur (*I*) Eurytion.

Auf die beschriebenen dreifigurigen Gruppen folgte je eine zweifigurige. Von jener rechts sind nur geringe Fragmente vorhanden (*PQ*). Sie bestätigen, was Pausanias sagt: ein Kentaur hob einen Knaben empor, ihn fortzuschleppen. Links würgt ein Lapithe seinen Gegner (*FG*); dieser sucht sich mit den Händen und einem Bifs in den Arm des Jünglings zu befreien. Der Jüngling (*G*) schreit auf vor Schmerz.

In diesen Gruppen sind die Kentauren von der Giebelmitte abgewendet und stellen sich nahezu en face dar. Die Verkürzung und der enge Anschlufs der nächsten Figuren erlaubten die Weglassung des Pferdehinterteils und ermöglichten so erst die Einführung derart gerichteter, im Interesse der Entwicklung der Komposition nötiger Gruppen. Damit die hochragenden Kentaurengestalten an den betreffenden Stellen ohne Veränderung des Mafsstabes in das Giebelfeld gingen, wurden sie halb knieend dargestellt; links ist dies so motiviert, dafs der Lapithe seinen Gegner nicht blofs würgt, sondern auch niederzieht, rechts ist anzunehmen, dafs der Kentaur sich bückte, den Knaben aufzuheben.

Weiterhin bilden wieder je drei Figuren: Weib, Kentaur und Lapithe eine Gruppe. Die Frauen befinden sich hier bei den Hinterteilen der Kentauren und streben die eine (*E*) knieend, die andere (*R*) rutschend gegen die Giebelmitte hin; die Kentauren aber sind nach aufsen gerichtet und auf den Vorderleib niedergestürzt, während der Hinterleib noch auf den Beinen steht. Links (*CDE*) presste nämlich der angreifende Lapithe (*C*) vorgestemmten Körpers mit beiden Armen den Kentauren nieder, der trotzdem seine Beute nicht losläfst, sondern mit der Linken an den Haaren (der über *E* gezeichnete Kopf gehört zu *H*, Peirithoos) und mit einem Hinterhuf auf dem Schofse festhält. Rechts ist die Situation motiviert halb durch des Kentauren halb durch seines Gegners Verhalten; der erstere (*S*) hatte sich niedergebeugt, um das Weib (*R*), das er am Gürtel und linken Knöchel gefafst hat, auf seinen Rücken zu schwingen, da warf sich ihm der Lapithe (*T*) entgegen, drückte ihn mit der Linken vollends zu Boden und stöfst ihm nun das Schwert durch die Brust.

Auch in diesem Giebelfelde gehören die beiderseitigen zwei äufsersten Figuren nicht zu dem handelnden Personal, sondern geben die Zuschauerschaft ab und dienen zur Lokalbezeichnung. Wie aber die oben erwähnte beabsichtigte Charakterverschiedenheit der beiden Kompositionen sich selbst auf die Mittelfigur erstreckt hat, wodurch Pausanias' falsche Deutung derselben einigermafsen entschuldigt ist, so

auch auf die Eckfiguren. Zunächst sind in dem westlichen Felde nicht je beide Eckfiguren Lokalgottheiten, sondern nur je eine, die äufserste, während die andere menschlichen Wesens ist; ferner bezeichnen die Gottheiten das Lokal im weiteren Sinne, die Landschaft, die menschlichen Wesen dagegen das engere Lokal; drittens gruppieren sich je beide Eckfiguren nicht zueinander, sondern, indem sie beide der Giebelmitte zu gerichtet sind, neben- und übereinander. Was hier, wo es im Gegensatze steht zu den drei eng verschlungenen Gruppen, aus denen weiterhin das Bild sich zusammensetzt, wahrhaft wohlthuend wirkt und für das Ganze eine rhythmisch wohl bemessene Auflösung herbeiführt, wäre in der andern Giebelkomposition angebracht, wo ohnedies Lockerung genug vorhanden ist, nur kunstwidrig. Auch hier bewährt sich, vorausgesetzt, dafs wir den Ostgiebel durch unsere Anordnung nicht verpfuschen, die Tüchtigkeit der Künstlerschaft und drängt sich die Überzeugung auf, dafs eine Vereinbarung nicht blofs über die Ideen, sondern auch über die Grundzüge der Kompositionen stattgefunden haben mufs.

B und *U* sind alte Sklavinnen, als solche gekennzeichnet durch Runzeln in verschiedenen Partieen des Gesichts, durch die unedlen Formen einer fremden Rasse in *U*, und das kurz geschorene Haar. Es sind die Ammen oder Dienerinnen der bedrängten Frauen, wie es alten Weibern zukommt, bis an den Hals bekleidet. Jene links (vgl. Abb. 1282 S. 1079) gab ihrer schmerzlichen Anteilnahme durch Zerraufen des Haares Ausdruck. Es sind mehr welke als stark verfallene Formen, mit denen der Künstler das Alter ausgeprägt hat. Lokalbezeichnend sind die Alten insofern, als sie in ihrer Angst sich hinter die Polster von Ruhebetten geflüchtet haben. Letztere kennzeichneten den Hochzeitssaal. Zugleich gaben sie dem Künstler Gelegenheit, die Dienerinnen, trotzdem sie auf Knieen und Ellenbogen lagen, doch über die eigentlichen Eckfiguren emporzuheben.

A und *V* sind jugendlich anmutig und göttlichen Charakters. Nur ein Himation bekleidet sie, und dieses läfst den gröfsten Teil des fleischigen Oberkörpers frei. Beide Göttinnen liegen ähnlich den Flufsgöttern im Osten platt auf dem Boden, nur mit dem Oberkörper auf den Ellenbogen leise erhoben. Eine bestimmtere Bezeichnung als: thessalische Quell-, Flufs- oder Seenymphen wird sich schwerlich aufbringen lassen; Wassernymphen sind es nach ihrer Lage und geringfügigen Draperie zu schliefsen. Abb. 1283 S. 1079 stellt den obersten Teil von *A* dar. Der Kopf ist von einem Adel des Profils, einer Zartheit der Formen und Konture, einem schon so echt parthenonischen Ausdruck wie kein anderer aus sämtlichen Tempelskulpturen. Das Haar steckt bis auf wenige kurze Wellen unter einem Kopftuch.

Der ungeschlachte Charakter der Kentauren gibt sich, abgesehen von ihrer Kampfweise, in den vertierten Zügen der massigen Köpfe und insbesondere dem in nie beschorener Üppigkeit starrenden oder wuchernden Haupt- und Barthaar (*N* hat eine Glatze) zu erkennen. Waffen haben die Unholde nicht zur Hand, auch keine Baumäste. Auch ihre übliche Bekleidung mit Tierfellen fehlt; ebenso die charakteristische Tracht der Lapithen, Chlamyden und Chitone. Der Künstler würde sich durch diese Gewandstücke, die in der Luft flattern müfsten oder doch den oberen Teil der Figuren beschwerten, nur Schwierigkeiten bereitet haben. Die Lapithen sind daher entweder nackt oder tragen ein Himation, das im Kampfe aufgelöst oder verworren niedergesunken ist und so mit als Stütze dient. Im Gegensatz zu diesen gesunkenen Draperieen hängt das Himation des Apollon ruhig über Schulter und Arme im Rücken hinab.

Pausanias' Deutung der Mittelfigur läfst sich, wie gesagt, entschuldigen. Der Irrtum ist darauf zurückzuführen, dafs Apollon nicht wie sein Gegenüber im Osten bildhaft dasteht, sondern infolge seiner Kopf- und Armbewegung am Kampfe mitbeteiligt scheint. Allein diese Äufserungen sind nur demonstrativ und nicht einmal für die Kämpfenden, sondern nur für den Beschauer da; sie sollen erklären, dafs Apollons Numen für die Lapithen Partei ergriffen hat und so der Kentauren Untergang besiegelt ist. Der erste Irrtum hatte den zweiten zur Folge, dafs der Mellephebe in der durch Apollons Demonstration als vornehmste bezeichneten Gruppe (Eurytion und Deidameia) als Kaineus interpretiert wurde. Der Held mufste eben einen Namen haben, ihn Theseus zu nennen, verhinderte aber wohl die für einen Theseus charakteristischere Erscheinung seines Gegenübers *O*. Da ist denn die Übereinstimmung bemerkenswert, welche zwischen der Attitüde von *O* und einer Figur des Westfrieses des athenischen Theseion herrscht, jener nämlich, welche dem Kaineus zu Hülfe kommt (Chlamysfigur zwischen Gruppe 4 und 5 in Fig. 77 bei Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, 348; vgl. W. Gurlitt, Das Alter und die Bauzeit des sog. Theseion, Wien 1875). Da sie der Angelpunkt des ganzen Frieses ist, zur Linken (v. Besch.) den Kaineus hat, zur Rechten einen anderen, sowohl durch seine Bildstelle als seine Erscheinung (gezogenes Himation, Helm) ausgezeichneten Lapithen (Peirithoos), und Theseus in Athen nicht gefehlt haben kann, so ist die Deutung der Figur unzweifelhaft und hiermit ein Theseus von wesentlich gleichem Typus constatiert in einem attischen Friese, der etwa gleichzeitig mit den Parthenonwerken entstanden ist, und in den olympischen Giebelskulpturen. Wir würden kein besonderes Gewicht auf diese Ähnlichkeit legen, käme dazu nicht ein anderer die beiden Werke weit bestimmter zusammenschliefsender Gesichtspunkt.

Es gibt kein griechisches Bild, dessen Syntax so genau mit jener des olympischen Westgiebels übereinstimmte wie der genannte Fries, der sich, um hier nur das Gröbste anzuführen, ebenso aus zwei- und dreigestaltigen Sondergruppen (mit Theseus in der Mitte) zusammensetzt; und obgleich der Ostfries des Theseion doch gleichfalls ein Schlachtenbild gibt, so verhält sich seine spezielle Syntax zu jener des Westfrieses dennoch genau so wie die Methode des olympischen Ostgiebels zu jener des Westgiebels. Hier handelt es sich also nicht blofs um die gleiche Motivierung einer einzelnen hervorragenden Person, sondern um die Gleichheit der Kunstprinzipien. Dies wäre uns mafsgebend genug, auch ohne Nachrichten die genannten Kompositionen, trotz der höheren formalen Durchbildung der athenischen, einer Schule und einer Epoche zuzuweisen.

D. Stil. Künstler.

Wir sind hiermit bei der Frage nach dem Stil und der Urheberschaft der olympischen Zeustempelskulpturen angekommen. Pausanias nennt als Künstler des Ostgiebels Paionios aus Mende in Thrakien, als jenen des Westgiebels Alkamenes, den er dabei als Zeitgenossen des Pheidias und als ersten Götterbildner nach demselben bezeichnet[1]) (V, 10, 8).

Skulpturen und Tempel sind, wie oben erörtert (S. 1098 ff.), gleichzeitig entstanden und zwar um 450 v. Chr. Alkamenes stand damals noch in jugendlichem Alter (S. 1099); aber ist das ein Grund, ihm das Giebelwerk abzusprechen? Auch der Stil des Werks enthält dazu nicht die geringste Berechtigung. Oder wissen wir, wie Alkamenes oder gleichzeitige Attiker, etwa auch Pheidias, um 450 v. Chr. in gröfseren Kompositionen oder auch nur in Einzelfiguren gearbeitet haben? Man verweise nicht auf die Werke des sog. Theseion. Noch niemand hat bis heute erwiesen, dafs der betreffende Bau auch wirklich das Theseion ist.

Einer der ersten olympischen Funde (21. Dez. 1875) war die von Pausanias erwähnte (S. 1093) Nike des Paionios, auf deren Basisfragmenten sich die Künstlerinschrift fand. Kein Zweifel also, wir besitzen ein Werk des Künstlers, der nach Pausanias die Ostgiebelgruppe verfertigt haben soll. Der Leser wird nun auch ohne eingehenden Vergleich die grofse technische und formale Überlegenheit dieser Nike (vgl. Abb. 1287 S. 1082 nach Funde Taf. XVI) über die Tempelskulpturen sofort gewahr werden, ja den stilistischen Abstand vielleicht so grofs finden, dafs ihm eine ganze Künstlergeneration dazwischen gearbeitet zu haben scheint. Allein diese augenscheinliche Stilverschiedenheit schliefst doch nicht aus, dafs Paionios auch an den Giebelfiguren mitarbeitete, wenn nur das Bild der Nike erst geraume Zeit später als jene entstanden ist.

Die Weihinschrift auf der Basis der Nike lautet (zwei Zeilen): Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ | Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶμ πολεμίων[1]). Ihrem graphischen Charakter nach gehört dieselbe in die spätere Zeit des 5. Jahrh. v. Chr. Zu einer genaueren Fixierung aber reicht auch ihr Inhalt nicht aus, da die Feinde, aus deren Beute den Zehnt die Statue darstellt, nicht genannt sind. Indessen berichtet Pausanias (V, 26, 1), was zu seiner Zeit die Messenier über das Weihgeschenk sagten: es sei wegen des Sieges auf der Insel Sphakteria (vgl. Thukyd. IV, 36; Paus. IV, 26, 2) errichtet worden; man habe den Namen der Feinde nur nicht darauf geschrieben aus Furcht vor den Lakedaimoniern. Pausanias selber vermutet einen früheren Krieg als Anlafs der Stiftung (vgl. oben S. 1099). Wir können ihm nicht folgen. Die künstlergeschichtliche Erwägung, auf der seine Opposition beruht, hat keinen Wert, und es liegt somit kein Grund vor, an der Tradition der Messenier zu zweifeln, um so weniger als auch die Geschichte für dieselbe spricht[2]). Jener Krieg gegen Oiniadai (455 v. Chr.) »gab keinen Anlafs zu einem anspruchsvollen Siegesdenkmal« (Urlichs), wohl aber der ruhmvolle Sieg auf Sphakteria, den auch die Athener durch Aufstellung eines Erzbildes der Nike auf ihrer Akropolis feierten (Paus. IV, 36, 6), wenn man nur die durch den Sieg erst ermöglichten darauffolgenden Expeditionen der Messenier in das lakonische Gebiet (Thukyd. IV, 41) mithereinzieht, »eine Reihe siegreicher, lustiger, übermütiger und ergiebiger Unternehmungen, Plünderungszüge in das

[1]) Eine andere Auffassung des Zusatzes ist nicht zu rechtfertigen. — Τὰ μὲν δὴ ἔμπροσθεν ἐν τοῖς ἀετοῖς ἐστι Παιωνίου, γένος ἐκ Μένδης τῆς Θρᾳκίας, τὰ δὲ ὄπισθεν αὐτῶν Ἀλκαμένους ἀνδρὸς ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων.

[1]) Zu der Weih- und Künstlerinschrift der Nikestatue vgl. hauptsächlich: Arch. Ztg. 1875 S. 178 ff. (Curtius); Ausgr. Bd. I Taf. XXII; Röhl a. a. O. 30; Dittenberger Syll. Inscr. Gr. 30; Löwy a. a. O. 49; Arch. Ztg. 1876 S. 169 ff. (Michaelis), S. 229 (Weil); Brunn, Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1876 S. 338 ff.; Urlichs, Bemerk. über d. olymp. Tempel und seine Bildwerke, Würzb. 1877; Arch. Ztg. 1877 S. 59 ff. (J. Schubring), 1882 S. 361 f. (Furtwängler).

[2]) Das Denkmal ist von den Messeniern an dem so besuchten Platze als eine Art von Staatsarchiv benutzt worden. Urkunden waren in die Basis eingelassen und eingemeifselt, darunter ein Schiedsrichterspruch über ein lange zwischen den Messeniern und Lakedaimoniern streitiges Gebiet (ager Dentheliates, Tac. Ann. IV, 43). Vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 128 ff. (Neubauer).

unberührte Land des stolzen Todfeindes, welche in den Unterdrückten das Hochgefühl süfser Rache erweckten und das bisher unbekannte Bewufstsein des Sieges schufen« (J. Schubring). So erklärt sich auch der gewifs demonstrative Charakter des Denkmals am besten, das durch seine an 6 m hohe dreiseitige Basis (Paus.: ἐπὶ τῷ κίονι) hoch über die meisten Weihgeschenke der Altis emporragte. Ob die Messenier auch darin Recht hatten, dafs die Formel ἀπὸ τῶν πολεμίων gewählt worden sei, um die Lakedaimonier nicht zu reizen, mufs dahingestellt bleiben, da sie jedenfalls häufiger vorkommt. Für die messenische Tradition entscheidet schliefslich der Stil des Werkes. Dieser ist, darin herrscht wohl volle Übereinstimmung, nicht vorparthenonisch, sondern hat vielmehr die Werke der perikleischen Zeit entschieden zur Voraussetzung. Es beherrscht die Statue schon ganz jener in den Parthenonskulpturen eben erst auftauchende Kunstgeist, der in dem Bewufstsein technischer Allmacht sich die Zügel schiefsen läfst und der Plastik neue, bis dahin der Malerei überlassene Gebiete erobert; der mit den Formen spielt, eine Art von Luxus treibt, als ob sie nur gezeichnet, nicht auch aus hartem schweren Stein gemeifselt werden müfsten; der uns ein Reliefwerk wie den phigalensischen Fries hinterlassen hat, das zur Bewunderung hinreifst und doch ein wenig ärgert wie jede kecke That. Wäre die Statue dennoch von der Beute jener akarnanischen Expedition, so müfste sie eben eine Reihe von Jahren nachher gemacht worden sein, was wieder für jene so bewegte Zeit undenkbar ist. Die Nike des Paionios entstand demnach erst gegen 420 v. Chr., an 25—30 Jahre später als die Tempelskulpturen. Die Zeit aber, die dazwischen liegt, ist die perikleische, in der die Marmorkunst mit den umfassendsten Aufgaben, die ihr je zu teil geworden, ihren höchsten Aufschwung nahm. Es spräche unter solchen Umständen wahrlich nicht zu gunsten des Paionios, wären die Stildifferenzen zwischen seiner Nike und den Giebelgruppen viel geringer.

Unter der Weihinschrift stand gleichfalls in zwei Zeilen, aber kleineren Buchstaben die Inschrift des Künstlers: Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος | καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα[1]) = Paionios aus Mende hat es gemacht; auch die Akroterien für den Tempel hat er gemacht und damit gesiegt.

Das erste Werk, die Nike, machte Paionios allein; das zweite, die Akroterien, in Konkurrenz, siegte aber mit seiner Arbeit. Nur um eine Konkurrenz mit vollendeten Werken kann es sich handeln, nicht mit Entwürfen. Paionios bezeichnet die Arbeit, mit der er siegte, ohne jeden unterscheidenden Zusatz mit demselben Ausdruck wie seine Nikearbeit, ja verbindet beide Arbeiten durch καί. Sollen wir das eine Mal unter ποιεῖν eine vollendete Marmorarbeit, das andre Mal irgend eine Art von Entwurf (Zeichnung, Skizze in Thon, Gips, Wachs) verstehen? Und hat denn Paionios seine Entwürfe an den Tempel angebracht (ποιῶν ἐπὶ τὸν ναόν)? Käme der Inschrift, wenn es sich um einen Sieg mit Entwürfen handelte, nicht eher die Fassung νικῶν ἐποίησε zu? Oder ist, wenn jemand mit gefertigten Entwürfen gesiegt, damit auch gegeben, dafs er die Entwürfe wirklich ausgeführt hat? Auch bezieht sich, was wir von künstlerischen Siegen aus dem Altertum wissen, immer nur auf volle Leistungen, fertige Werke; von Wettkämpfen zur Erlangung einer Arbeit verlautet nicht das Mindeste.

Seinen Konkurrenten oder Mitarbeiter nennt Paionios nicht; auch den Teil der Akroteria, mit dessen Herstellung er den Sieg erlangte, bezeichnet er nicht näher. Ersteres mag gegen die gute Sitte verstofsen haben, letzteres war unnötig, wenn die Inschrift, so weit das hier eben möglich, an Ort und Stelle, d. h. bei, vor oder unter den betreffenden Akroterien sich befand, mit anderen Worten: wenn die Akroterien der Ostfronte Paionios' Werk waren, die einzigen, die der Leser von der Nikebasis aus im Auge hatte, und auf die er notwendig die Inschrift beziehen mufste. Man hat gefehlt, indem man diese von ihrem Platze loslöste und lediglich als Referat hinnahm. Sie ist vielmehr des Künstlers Epigramm zu seinen Akroterien, statt oben bei den Figuren unten an der Nike angebracht, offenbar weil Künstlern nicht gestattet war, ihren Namen breit und leserlich auf die Architekturglieder eines Tempels hinzusetzen. Der Artikel bei ἀκρωτήρια ist deiktisch; er besagt soviel als »die dort«[1]). Das Demonstrativpronomen scheint mit guter Überlegung vermieden. Dafs man aus dem Artikel auf alle Akroteria schlofs, verhinderte einesteils der Ort der Inschrift, anderenteils ihr Wortlaut, der ja einen zweiten Künstler voraussetzte. Wo dessen Arbeiten zu suchen waren, war durch die Gestalt des Tempels an sich klar.

Es sei bemerkt, dafs aus der Inschrift für das zeitliche Verhältnis der Nike und der Akroteria, aufser dafs die Nike jünger ist als die Akroteria, weiter nichts folgt. Der Künstler mufste mit seinem Fecit für die Akroterien eben warten, bis er mit einem Werke beauftragt wurde, auf dem es sich richtig anbringen liefs oder eine eigene Stele errichten. — Worin der Preis bestand? Ob in einem Ölkranz?

Und was waren diese ἀκρωτήρια? Am häufigsten ist wohl behauptet worden: jene Schmuckstücke

[1]) ἐπί ist abhängig von ποιῶν, bezw. τἀκρωτήρια ποιῶν.

[1]) Vgl. Curtius zu ἐπὶ τῷ κίονι, Arch. Ztg. 1875 S. 179.

oder Aufsätze über der Mitte und den beiden Enden des Giebels. Für dieselben ist die Bezeichnung (ἀκρωτήρια = die äufsersten Dinge, Ausläufer, Vorsprünge, Gipfel u. dergl.) in der That zutreffend und auch als gebräuchlich erwiesen (Vitruv. III, 5, 12; vielleicht auch Hesych. s. v. ἀκρωτήρια). Indessen diese Aufsätze können hier nicht gemeint sein. Nur von der Ostfronte des olympischen Tempels wissen wir, dafs sie solche hatte, nicht auch von der Westfronte, was die Inschrift voraussetzt Und von den Aufsätzen der Ostfronte wieder war nur einer ein Werk, das einer Künstlerinschrift, auf die offenbar viel Wert gelegt ist, würdig gewesen wäre, die vergoldete Nike der Mitte, während an den Enden nur vergoldete Kessel standen. Diese Nike aber ist wieder erst nachträglich auf den Tempel aufgesetzt worden, so dafs die ursprünglichen Akroteria nur in dem goldenen Schild der Lakedaimonier und den Kesseln bestanden zu haben scheinen (vgl. Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 362 Anm. 95). Noch andre Erwägungen machen die Annahme unmöglich, doch kurz: Inschrift und Thatsachen stimmen nur dann, wenn unter ἀκρωτήρια nicht die Schmuckstücke über, sondern die Figuren in den Giebeln verstanden werden. Dem steht sprachlicherseits auch nichts im Wege. Giebelgruppen können unseres Dafürhaltens mit dem gleichen Recht als Bekrönungen, ἀκρωτήρια bezeichnet werden, mit welchem das ganze Giebeldach (Plut. Caes. 63) oder jeder einzelne Giebel (Plat. Crit. 116 D; die Giebel sind hier gemeint, da, wie Urlichs richtig bemerkt, die Bildwerke erst im folgenden Satze besprochen werden) als ἀκρωτήριον im Singular. Denn wenn jene Figuren auch von den beiden aufsteigenden Giebelgeisa eingeschlossen stehen, so fufsen sie doch gleich den Schräggeisa und dem Dache auf derselben gemeinsamen Scheindecke des ganzen Bauwerks, gehören also mit zu der Gesamtbekrönung, sind Teile derselben so gut wie jene, mit denen zusammen sie den Abschlufs der Tempelfronten bilden[1]).

Die Nikeinschrift enthält also ein Zeugnis dafür, dafs Paionios auch die Ostgiebelgruppe verfertigt hat, und Pausanias behält Recht mit seiner Angabe. Die Behauptung, dieselbe beruhe lediglich auf der Inschrift (die Pausanias natürlich mifsverstanden haben mufs), hat nichts für sich. Pausanias' Quelle kennt ja auch den Künstler des Westgiebels.

Bezüglich des Stils der Tempelskulpturen sei verwiesen auf Brunns treffliche Analyse in den Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1877 S. 1 ff., 1878 S. 442 ff.

[1]) Rasch fertig ist Wolters, Gipsabgüsse S. 136: »Die Annahme, dafs Paionios in seiner Inschrift mit ἀκρωτήρια die Giebel bezeichnet habe, ist unstatthaft; Giebelgruppen heifsen im 5. Jahrhundert ἐναιέτια, ἀκρωτήρια sind der äufsere Schmuck der Ecken.«

Nur die kunsthistorisch wichtigsten Momente können hier hervorgehoben werden.

Fast alle Giebelfiguren sind nur so weit ausgearbeitet, als sie, in dem Giebelfelde aufgestellt, von dem unten stehenden Beschauer gesehen werden konnten, und zwar unterscheidet man an den meisten Bildern verschiedene Grade der Vollendung, je nachdem die betreffende Partie dem Auge und dem Lichte mehr oder minder zugänglich war. Die Wirkung, welche die Giebelwerke infolge dessen jetzt, wo sie aus ihrem Verbande gelöst sind, auf uns machen, ist keine günstige. Sie befriedigen unser ästhetisches Bedürfnis insbesondere weit weniger als die nahezu bis auf den Grund gleichmäfsig vollendeten Metopen. Dennoch sind sie in allen ehedem dem Lichte ausgesetzten Partien nicht nur von gleich sauberer, sondern auch weit ausführlicherer Arbeit. Ist ihr Eindruck trotzdem weniger harmonisch und gefällig, so beruht das wesentlich darauf, dafs das Verhältnis der Figuren, die nur als äufserstes Hochrelief gelten wollen, zu dem Grunde für unser Auge nicht mehr fixiert ist, und auf dem kleineren Mafsstab, bzw. der gröfseren Übersichtlichkeit der Metopenfiguren.

Ausgeführt sind die Tempelskulpturen bewufst dekorativ. Nicht für eine Betrachtung aus der Nähe, sondern von ferne und von unten ist die gesamte Formgebung berechnet; nur solche Formen haben Berücksichtigung gefunden, die von dem Beschauer auch wirklich entweder einzeln erkannt werden konnten oder durch ihre Häufung einen bestimmten Eindruck hervorbringen mufsten, die Zeichnung aber ist mit fester, sachkundiger Hand in mannigfacher Abstufung der Strichstärke flott ausgeführt. Man bemerkt, dafs an den Giebelfiguren nicht nur darauf Rücksicht genommen wurde, wie tief in dem Felde die betreffende Partie sich befand, sondern auch wie hoch.

Künstliche Stützen sind durchaus vermieden. Manche Motive sind gewählt, um natürliche Stützen zu erhalten. Auf diese Nebenabsicht ist unter anderem zurückzuführen, was viele in ihrer Kurzsichtigkeit getadelt haben, dafs nämlich einige Figuren (Zeus, Ossa, Alpheios im Ostgiebel) mit den Händen ihre Gewänder fassen. Die betreffende Hand erhielt so Bewegung und zugleich eine belebte Stütze.

Das Kolorit hatte einen grofsen Anteil an den Werken. Nicht nur die Gewänder (Rot an dem Himation des Apollon) und Haare, welche letzteren bald detailliert, bald nur in ihrem Gesamtrelief plastisch wiedergegeben sind, haben wir uns bemalt, bzw. ornamentiert zu denken, sondern auch jene Kopfbinden und Tücher, mit denen die Haare der Frauen so mannigfach umwunden sind. Die Methode, durch verschiedenfarbige und gemusterte Tücher und Bänder die Monotonie des Haarwerks fernzuhalten, ist, wie Plinius berichtet (N. H. XXXV, 58), durch den Maler Polygnot aufgekommen. Koloriert waren

auch die Tiere. Spuren einer Bemalung des menschlichen Körpers aber sind, abgesehen von den Augensternen und Lippen, nicht gefunden worden. Wie für den Grund der inneren Metopen, so ist auch für den der Giebelfelder Färbung (Rot oder Blau) vorauszusetzen.

Sämtliche Arbeiten tragen nicht nur den gleichen technischen, sondern auch stilistischen Charakter. Wir würden sie, fehlte die Nachricht und der inschriftliche Beleg dafür, dafs die Giebelfiguren von zwei verschiedenen Künstlern ausgeführt worden sind, samt und sonders als aus einem und demselben Atelier hervorgegangen erachten. Aufser Paionios und Alkamenes — ob für die Metopen ein dritter Künstler anzunehmen ist, wissen wir nicht — haben vielleicht auch Gesellen mitgearbeitet; wir vermögen aber bestimmt verschiedene und wesentlich geringere Hände nicht zu unterscheiden. Der Behauptung, es bestehe ein Gegensatz zwischen Konzeption und Ausführung, verschieden geschulte Gesellen hätten nach kleinen Modellen oder auch Zeichnungen gearbeitet und die Intentionen der Meister mehr oder minder gut getroffen, wird heute wohl niemand mehr beistimmen. Paionios und Alkamenes erweisen sich also durch ihre Werke als Künstler einer und derselben Schule.

Diese Schule war die attische des Pheidias. Wir haben dafür das bestimmte Zeugnis des Plinius (N. H. XXXVI, 16), der Alkamenes unter den Schülern des Pheidias anführt und zwar als den anerkannt bedeutendsten [1]), ein Zeugnis, dessen Richtigkeit anzuzweifeln ein stichhaltiger Grund nicht vorliegt [2]).

Es ist oben darauf aufmerksam gemacht worden, dafs über die Giebelkompositionen Vereinbarungen zwischen den beteiligten Künstlern stattgefunden haben müssen. Diese Thatsache wird nun erklärlicher, nachdem dieselben sich als Schüler eines gemeinsamen Lehrers darstellen, der gleichzeitig an dem plastischen Schmuck des Tempels arbeitete. Wir halten es unter solchen Umständen nicht blofs für möglich, sondern für das Wahrscheinlichste, dafs die Grundgedanken für sämtlichen Bildschmuck von Pheidias gegeben, aber von Paionios, Alkamenes, Kolotes und Panainos selbständig ausgeführt wurden, so dafs die Namen der Künstler sich erhalten, ja den beiden, welche von Pheidias die vornehmste Aufgabe zugeteilt bekamen, die von Natur eine Konkurrenzarbeit war, von den Eleiern ein Preis in Aussicht gestellt werden konnte. Dafs Pheidias selber aufser Entlohnung in Geld gleichfalls ein wirkliches Honorar erhalten habe, darauf deutet die Geschichte von den Phaidrynten (Paus. V, 14, 5: γέρας παρὰ Ἠλείων εἰληφότες); auch seine merkwürdig bevorzugte Stellung in dem perikleischen Athen dürfte direkt weniger auf die Freundschaft mit Perikles, als auf den Ruhm seiner olympischen Werke und die Auszeichnungen, die er dafür empfangen, zurückzuführen sein.

Dafs der attische Charakter der olympischen Tempelwerke geläugnet wurde und noch wird, ist begreiflich. Sie sehen ja in der That sehr verschieden aus gegen jene des Parthenon. Sind ihnen z. B. jene selinuntischen Skulpturen, auf welche Kekulé verwiesen hat (Arch. Ztg. 1883 S. 240), nicht in mancher Hinsicht ähnlicher? Gewifs. Allein im ganzen ist die Verwandtschaft doch keine engere; sie erlaubt zu sagen, diese selinuntischen Werke (Metopen des Heraion) gehören ihrer Entwickelung nach (das wirklich chronologische Verhältnis kennen wir nicht) zwischen die olympischen und so manches archaische, nicht mehr. Trotz gemeinsamer Eigenschaften heben sich die Metopen des selinuntischen Heraion und die Skulpturen des Zeustempels aufs schärfste auseinander. Jene bezeichnen die höchste Stufe des archaischen Stils, sind äufserste Leistungen im Sinne derselben; diese repräsentieren eine ganz neue Kunst, nur mit archaischen Überbleibseln, sind epochemachend im eminentesten Sinne des Wortes, da sie nicht den Gipfel archaischer Kunstanschauung darstellen, sondern den grofsartigen Anfang einer neuen, welche für die Epoche 450—380 v. Chr. mafsgebend geworden ist. Es ist ein Riesenschritt, der hier gemacht wird und seinesgleichen in der Geschichte der Kunst nicht mehr zu haben scheint. Man täusche sich nicht; es ist im Grunde gar nicht so viel, was z. B. den Metopenköpfen Abb. 1288, 1289, dem Kopf der thessalischen Nymphe, dem Nackten der Mittelfiguren des Ostgiebels, der Stier und Atlasmetope, den Draperien des Zeus, Oinomaos, des Lapithen vor der Amme der rechten Westgiebelhälfte, dem Haarwerk der Lapithin E fehlt, um parthe-

[1]) *Quod certum est* bezieht sich natürlich nicht blofs auf *docuit*, noch viel weniger auf *Atheniensem*, wie neuerdings Robert anzunehmen scheint, sondern auf *docuit in primis nobilem*.

[2]) Wenn Alkamenes bei demselben Plinius (XXXIV, 49) unter den aemuli des Pheidias genannt wird, so schliefst das, auch angenommen aemulus sei hier mehr als ein poetischer Ausdruck für Zeitgenosse, nicht aus, dafs er Pheidias' Schüler gewesen; und stellt Pausanias den Alkamenes blofs als Zeitgenossen des Pheidias und als ersten Götterbildner nach demselben hin, so ist das, da beide in der That gleichzeitig bedeutende Werke schufen, ja auch richtig und daraus noch keineswegs mit Sicherheit zu schliefsen, dafs der Schriftsteller ihn nicht als Schüler des Pheidias gekannt haben könne. Und wenn; nennt er denn den Kolotes Schüler des Pheidias? Vgl. hierzu Brunn a. a. O. (1878) S. 464 ff.; Förster, Rh. Mus. XXXVIII, 421 ff; Robert, Arch. Märch., Berlin 1886 . 42 ff.

nonisch zu sein. Ein tüchtiger Marmorkünstler, der der Zeichnung ihre Stumpfheit benähme, mit dem Meifsel nach der Tiefe wie nach der Breite mehr in den Stein ginge und so nicht blofs dünnere, sondern auch vorspringendere Konturen stehen liefse, wäre im Stande, uns die wesentlichsten rein formalen Differenzen noch heute nahezu aufzuheben

Brunn hat im Gegensatz zu anderen Paionios und Alkamenes die Gruppen der Giebelfelder nicht abgesprochen, aber die bestehenden Differenzen zu den Parthenonarbeiten unter Hinweis auf die thrakische Heimat des Paionios und die höchst wahrscheinliche Geburt des Alkamenes auf der Insel Lemnos (Tzetz. Chil. VIII, 340. Suid.) durch die Annahme erklärt, beide Künstler gehörten einer nordgriechischen Schule an; erst später sei Alkamenes, indem er zu dem grofsen attischen Meister nachträglich in die Schule ging, von Pheidias beeinflufst worden. In eingehender Untersuchung charakterisiert er das Wesen ihrer Arbeiten. Er vermifst im allgemeinen den geläuterten Geschmack, der die Parthenonwerke auszeichnet, im besonderen deren »spezifisch plastische Gesetzmäfsigkeit, die von innen heraus gestalte, während uns hier der äufsere, zufällige Schein entgegentrete«, jenes Verständnis, »die materiellen Formen in die dem künstlerischen Stoffe adäquaten Kunstformen zu übersetzen« u. s. w. Wir sind weit entfernt, Brunn's Beobachtungen nicht als richtig anzuerkennen; aber wir behaupten, die stilistischen Eigenschaften der olympischen Werke bedeuten eine ganze Phase in der Entwickelung der griechischen Plastik, ohne deren Vorausgang die Skulpturen des Parthenon und des sog. Theseion einfach undenkbar sind. Ihr Grundzug ist ein ernster, zum Teil derber und harter Naturalismus, der die physische Aktion seiner Typen noch nicht ruhig, ihre Ruhe noch nicht lebendig genug darstellt, sondern so, wie sie die gesunde, schlichte, noch auf keine Schönheitsgesetze bedachte Natur zur Darstellung bringt; der Gesichter produziert, die noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt empfindsam in die Welt hineinschauen, sondern naiv, derbfrisch, etwas unbändig in der Erregtheit, etwas dumpf in der Ruhe; der Draperien darstellt, mehr oder minder verworren, wo sie vom Körper gelockert niederfallen oder schon liegen, mit allzu nüchterner Treue, wo sie genäht oder geheftet am Leibe hängen, mit mannigfaltigem, aber immer etwas klebendem und fesselndem Wurf, wo sie als Himatia den Körper umfliefsen sollten, mit Verlegenheitsfalten, wo, wenn ganz naturgemäfs verfahren würde, die Ränder denn doch zu langweilig geradlinig am Körper hinlaufen würden (Alpheios u. a.); kurz, der die Dinge unverfälscht mit allzu grofser Ehrlichkeit, als dafs wir nicht hier und dort verletzt würden, noch zu wenig bekümmert darum, ob sie so unserem Auge auch wohlgefallen, wiedergibt. Was aber die Zeichnung oder die Arbeit des Meifsels anlangt, so bleibt dieselbe noch fühlbar hinter der Natur zurück (gepolstertes Fleisch, dicke Augenlider, lederartige Wollstoffe, zu steifes und rippiges Linnen u. dergl.), da sie in dem Stein blofs getreu reproduziert, was die Natur zeigt, statt darüber hinaus zu gehen und so dem Stein erst eine stoffentsprechende Wirkung abzuzwingen.

Das alles ist weit mehr als blofs malerische Auffassung, stellt vielmehr alle Merkmale einer eigenen Kunstweise dar, wie wir sie längst schon als Vorläuferin der Parthenonwerke hätten voraussetzen sollen. Das grofsartige Verdienst derselben einem anderen als Pheidias zuzuschreiben, verbieten die angeführten Nachrichten, verbietet der Ruhm des Mannes. Hier erkennen wir ihn und seine Schule mitten in der Entwicklung, wahr und grofs zugleich in der Auffassung, aber noch etwas befangen und hart, in den Parthenonwerken auf dem Gipfel technisch-stilistischer Potenz und bereits huldigend einem neuen Gesetz, der Schönheit. Zeustempel und Parthenonskulpturen sind Früchte eines und desselben Baumes, dort noch etwas herb und sauer, hier vollreif. Das also betrachten wir als das Hauptergebnis der olympischen Ausgrabungen auf plastischem Gebiete, dafs sie lehren, wie Pheidias mit der archaischen Tradition aufräumte, und gegen die Mitte der dreifsiger Jahre des 5. Jahrh. v. Chr. die Parthenonwerke möglich geworden sind.

Nike des Paionios (Abb. 1287 S. 1082 nach Funde Taf. XVI).

Als Basis diente keine Säule, sondern ein dreiseitiger Pfeiler mit Fufs- und Deckgesims, der sich in mehreren Stufen verjüngte und eine Gesamthöhe von ca. 4,60 m erreichte. Vgl. Ausgr. Bd. II Taf. XXXIV, wo das Gesicht der Nike jedoch der Inschriftseite zugekehrt zu denken ist. Den Pfeiler hat der Künstler vorgezogen, weil derselbe mehr als Denkmal für sich aufgefafst werden konnte denn als Stütze der Figur, die blofs von ihrem Flügelpaar getragen durch die Lüfte schwebend erscheinen sollte, während die Säule durch ihre Gestalt sich sofort als Trägerin verkündigt hätte. Das ganze Denkmal ist eben nicht als Nikestatue auf hoher Basis zu betrachten, sondern als Tropaion von einer Nike bekrönt. Die Schilde, die an dem Pfeiler angebracht gewesen zu sein scheinen, bekräftigten diese Vorstellung. Dreiseitig, nicht vierseitig, ist der Pfeiler gemacht worden, aus Rücksicht auf das geringere Volumen und Materialersparnis.

Über das Deckgesims des Pfeilers fliegt (nach links gerichtet) ein Adler hinweg. Den Flug desselben kreuzt der Flug der Göttin. Ihre Füfse streben, der linke voran, nach unten, vor dem Adler und dem Pfeiler vorbei zur Erde.

Die materielle Bildbasis, das Marmorstück, welches den Adler von dem Deckgesims trennte und so diesen selbst schwebend erscheinen liefs, ist charakterlos konturiert. Sie wird, als das Tier noch seine Metallverkleidung hatte (Malerei ist höchstens für den Kopf vorauszusetzen), in der Vorderansicht (wenigstens von unten) gar nicht bemerkbar gewesen sein.

Gleich einem Gewölk, aus dem sie selber leuchtend hervortritt, folgt der Göttin ihr Gewand, vom Luftzug zurückgepeitscht, in die Höhe gehoben und ausgebreitet.

Die Kunst kann den Menschen fliegender darstellen als den Vogel, sie mufs ihm nur Draperie geben; je mehr, desto vorteilhafter, so lange die Draperiemassen nur nicht zur Hauptsache werden, sondern von der Figur beherrscht erscheinen, sich metrisch wohl gliedern und gruppieren und mannigfaltig in der Zeichnung gestalten lassen. Man liest und hört häufig das Darstellen von schwebenden Gestalten als Vorrecht der Malerei und der Reliefkunst hingestellt und die Behauptung, die statuarische Plastik begebe sich, wenn sie sich an derartige Werke mache, in ein ihr nicht zukommendes Gebiet. Wir teilen diese Anschauung nicht. Die statuarische Kunst, die mit der Schwere ihres Materials und den statischen Gesetzen zu rechnen hat, erreicht in dieser Richtung nur nicht so viel als jene Künste, die auf der Fläche darstellen, aber auf ihrem Gebiete ist sie, wenn sie den Flug darstellt, so weit sie es eben vermag, so gut wie jene. Oder soll es einer Kunst verwehrt sein, das ihr äufserst Mögliche zu leisten? Paionios hat es gethan. Seine Vollgestalt fliegt trotz einer gemalten oder reliefierten. Füfse und unterer Teil der Draperie erscheinen nicht über einer Stützfläche, sondern vor derselben, also nicht anders als in dem Relief auch; im übrigen hat der Künstler keiner einzigen fremden oder künstlichen Stütze bedurft, sondern dieselben alle aus durch die Situation bedingten Motiven gewonnen. Sein Werk ist so plastisch als irgend eines; es gibt blofs das Äufserste, was die Plastik zu leisten vermag, die ganze Plastik, nicht etwa nur die Steinplastik, denn das erhöht noch das Verdienst des Paionios, dafs er in Stein leistet, worüber auch die Bronze nicht hinausgekommen wäre. Hieran erkennt man den in Marmorarbeit ergrauten Meister.

Paionios' Nike ist mit einem dorischen, an der rechten Seite (der Figur) offenen Chiton bekleidet und trägt dazu noch ein Himation. Dieses (in unserer Abb. sind links v. Besch. Reste davon zu sehen) hielt sie mit beiden Händen, mit erhobener Linken und gesenkter Rechten, fest und zog es hier mehr, dort weniger an oder um sich. Wie ein an den genannten beiden Punkten befestigtes Segel blähte es sich hinter der Gestalt in mächtigen Falten auf und diente so zugleich als Gegengewicht zu dem etwas nach vorne geneigten Körper. In die Rechte haben wir noch ein Attribut, die Palme, zu ergänzen.

Die Draperie des Chiton läfst den rapiden, schief nach unten gehenden Flug erkennen: der Wind prefst das Kleid, Flächen bildend, an den Körper, stöfst aber auch das ganze rechte Bein entlang eine seichte Welle hinter der anderen bis an den Schofs hinauf; er wirft es in tiefgehenden Wogen zurück, breitet es aber auch zugleich aus. Wie ist ferner die Nacktheit des fast männlich starken, schön geformten linken Beines zu erklären? Die Göttin trägt nicht etwa zwei durch Gurt und Spange zusammengehaltene Fetzen, wie man wohl gemeint hat, sondern einen rechtschaffenen Chiton. Allein diesen Chiton hat der Wind, weil der Flug nach unten geht, über das ganze linke Bein bis an den Schofs hinaufgefegt und dann die frei gewordene Masse nach hinten geweht, so dafs der bei ruhigem Stande untere Rand des Chiton oben am Schenkel sitzt. Schon die Flügelfigur aus Delos, die man mit der Künstlerinschrift des Mikkiades und Archermos in Verbindung gebracht hat, enthält den Grundgedanken dieses Motivs. Der Chiton ist gegürtet; den Gurt stellte ehedem ein Metallreifen dar. Der unter denselben hinabreichende Rückschlag des Kleides war vom Winde in die Horizontale emporgehoben und etwas zur Seite geweht (die Abb. zeigt kaum mehr als die Bruchstelle). Auch hinten flog das entsprechende Stück fast horizontal nach rückwärts und wurde so zur Mittelstütze des Himation, eine Methode, die schon in einer Giebelfigur des Parthenon vorkommt. Das alles that der Wind; die Göttin selbst aber hat das linke Schulterstück des Chiton entnestelt, so dafs es niederfiel und den jungfräulich kräftigen Busen entblöfste.

Die Chitondraperie mit ihren leichteren, bewegteren Falten bildete einen schönen Gegensatz zu der Schwere des Himation; dadurch, dafs ein Teil auf dem Körper anliegt, der andere frei weht, ist das Helldunkel des Chiton selber wieder ein zweiteiliges, und in der anliegenden Partie schliefslich haben wir wieder drei variierte Abteilungen zu unterscheiden, jene am Bein, die gerundeten Flächen auf dem Leib und die lockeren Vertikalfalten zwischen Brust und Gürtel Erhöht wird diese Mannigfaltigkeit noch durch die teilweise Entblöfsung.

Was die Ausführung anlangt, so ist derselbe Grundsatz eingehalten wie in den Giebelfiguren, in den Partien nämlich, die dem Auge des Beschauers näher kamen, mehr Detail und dieses fein ausgearbeitet zu geben, in den entfernteren und weniger exponierten das Detail zu sparen und nur die Hauptzüge kräftig zu betonen.

Paionios hat viel gelernt seit der Zeit der Tempelskulpturen; aber er ist der alte geblieben. Man erkennt ihn, worauf wohl Brunn zuerst aufmerksam

gemacht hat, recht gut an einer Reihe von Draperieformen, und auch das erhaltene Kopfstück erinnert durch sein breites Doppelband und die Behandlung des Haars noch an die Köpfe jener älteren Werke.

Die Konzeption verdient das Lob, das ihr schon so reichlich gespendet worden ist. Doch sie ist keineswegs so ganz des Paionios. Pheidias hat ihm den Grundgedanken gegeben. Die erste Nike ἐπὶ τῷ κίονι war dessen Nike auf der Hand der athenischen Parthenos. Wie dort zwischen Bild und Säule oder Pfeiler die Hand der Athena sich schiebt, so hier der König der Lüfte.

Werke der zweiten Blute.

Hermes des Praxiteles (Abb. 1291, 1292, 1293 S. 1084 ff. nach Ausgr. Bd. V Taf. VIII und Funde Taf. XVII. XVIII).

Eine Besprechung des Werkes eröffnet den Artikel »Praxiteles«. — Über den Fund vgl. oben S. 1103; über die Basis (1,430 m hoch) Ausgr. V, 9 (Treu).

Der Stein atmet und empfindet Kraft und Elastizität, Grazie und Männlichkeit, höchste Naturwahrheit und höchste Idealvorstellung haben sich in bis heute einziger Art harmonisch vereint in diesem Bilde, das nicht blofs in Museen aufgestellt zu werden verdiente, sondern auch in Turnschulen, Gymnasien u. dergl.: der männlichen Jugend zum Vorbild. Unübertrefflich ist die Zartheit der Umrisse.

Höhe 1,61 m. Parischer Marmor. Kleinere wenig in die Augen fallende Partien (Gesäfs des Dionysos, Draperiestück aufsen an der Hand des Hermes) waren angestückt. Die Rückseite ist im Hinblick auf den Aufstellungsort der Statue unausgeführt geblieben. Auch das Haar ist nur vorne vollendet, auf dem Scheitel und am Hinterkopf blofs skizziert, freilich meisterhaft und etwas ausführlicher als der Rücken. Eine schmale, in ihrem Kontur unbestimmte Vertiefung zwischen Haupt- und Nackenhaar hat zu der Vermutung Anlafs gegeben, Hermes habe einen Kranz von Metall getragen. Wir sind nicht davon überzeugt. Es ist nicht einzusehen, weshalb zur Befestigung desselben gerade im Nacken eine Rille nötig gewesen sein soll, nicht aber vorne; überdies wäre das Bild des Praxiteles wohl die erste Hermesstatue, die einen Kranz getragen haben würde. Dagegen ist in der griechischen Kunst üblich, Haupt- und Nackenhaar scharf zu scheiden, so dafs die genannte Rille auch ohne Annahme eines eingefügten Gegenstandes sich wohl erklärt. Auffallend ist die Stütze zwischen der linken Hüfte des Hermes und dem mit der Chlamys desselben verkleideten Baumstamm. Sie war keineswegs, wie man gemeint hat, nur für den Transport der Statue nach Olympia bestimmt, wo sie wegzunehmen übersehen worden wäre, sondern im Interesse der Festigkeit des Werkes geboten. Sie hatte den Zweck, den Druck der Steinmasse des Oberkörpers entsprechend zu verteilen, insbesondere das linke Bein, das Spielbein war, so weit als möglich materiell zu entlasten. Wir treffen eine derartige Querstütze daher regelmäfsig in Fällen analoger Disposition (z. B. Repliken des Sauroktonos, des praxitelischen Satyrs, Vatikanisches Exemplar der knidischen Venus). Ganz hätte sie nur vermieden werden können, wenn man die Marmormasse teilweise unmittelbar von dem Beine an hätte stehen lassen, womit aber die Schönheit des freien Aufsenkonturs des linken Beines verloren gegangen wäre und das Beiwerk zu viel Raum gewonnen hätte. Von einigem Interesse ist, dafs Praxiteles die Querstütze nicht als vorspringenden Ast der als Baumstamm charakterisirten Hauptstütze behandelt hat, sondern als Rest des Marmorblocks. Wir finden nicht, dafs diese völlig neutrale Verbindung weit günstiger wirke als ein gegen die Hüfte vorspringender Ast gethan hätte. Dem kunstgewöhnten Menschen sind beide Hülfen, Steinwürfel oder Ast, in gleicher Weise unanstöfsig; der Ast aber würde den Vorzug der Harmonie gehabt haben[1]. Er ist jedoch hier vermieden, offenbar weil unmittelbar über der betreffenden Stelle abermals ein Vorsprung nötig war, welchen anders denn als Ast zu charakterisieren nicht anging.

Man erklärt gegenwärtig, wie es scheint, ziemlich allgemein, das Motiv der Gruppe dahin, Hermes habe in seiner verloren gegangenen Rechten einen Gegenstand gehalten, nach dem Dionysos mit ausgestreckter Linken lebhaft verlange, und dieser Gegenstand sei analog anderen Darstellungen eine Traube gewesen. Dem gegenüber dürfte es gut sein, an das Thatsächliche zu erinnern. Hermes hat sein Haupt zwar nach links gewendet, aber nicht zu seinem Pflegling hinüber; er hat es auch leise geneigt, aber nicht zu jenem hinab; sein Blick trifft ihn in keiner Weise, wir könnten uns diese Kopfhaltung auch ohne Beigabe des Dionysos denken. Anders dieser. Er hat sich mit seiner linken Flanke gegen Hermes vorgedreht und bietet so dem Beschauer vornehmlich Seite und Rücken; er neigt das Köpfchen stark heraus und hebt den Blick empor. Diese Gegensätze von Ruhe und Lebendigkeit, von verschiedenen Ansichten sind schön; der Künstler hat sie gewollt und wird wohl auch im stande gewesen sein, sie zu begründen. Als Begründung aber können wir die Darstellung des Hermes mit einem zur schliefslichen

[1] Die Querstütze hat übrigens (wie auch sonst) eine gewisse ästhetische Bedeutung; wir stimmen Brunn bei, dafs der Künstler »mit ihrer Hülfe die zwischen Körper und Stamm von oben nach unten klaffende Spalte für das Auge gewissermafsen überbrückte« oder in zwei Partien und zwar ungleiche zerlegte.

Übergabe an Dionysos oder zur Erheiterung desselben bestimmten Gegenstande nicht anerkennen. Es wäre und bliebe gezwungen, dass Hermes dabei seine Aufmerksamkeit nicht auf den Kleinen konzentriert hätte, was man auch zur Beschönigung sagen möge. Die Annahme einer Weintraube, eines Geldbeutels, von Krotalen wird also dem Gegebenen keineswegs gerecht. Anderseits kann die Bewegung des Armes, der nach dem Rhythmus des Ganzen mit seiner unteren Hälfte stark gegen den Kopf einwärts gebogen und diesem mit der Hand ganz nahe gewesen sein mufs — Schaper's Restauration können wir in diesem Punkte nicht gutheifsen, noch viel weniger freilich eine solche mit dem Thyrsos —, doch nur auf Dionysos Bezug gehabt haben. Ein ähnliches Verhältnis wie das der bekannten Gruppe von Herakles und Telephos (Vatikan, Museo Chiaramonti) ist hier ausgeschlossen. Wir denken uns daher Hermes als Mundschenk des kleinen Weingottes; dieser wird in seiner Linken einen Kantharos gehalten haben, der ihn kennzeichnete, jener ein Rhyton, aus dem er mit erhobener Rechten eingofs. Diesem Vorgange scheint uns das Verhalten von Kind und Pfleger vollkommen zu entsprechen.

Jugendlicher Herakles (Ausgr. Bd. V Taf. XX S. 13 f., Treu; Bötticher, a. a. O. Taf. XVI S. 344), etwas unter Lebensgröfse, gefunden bei der Osthalle des grofsen Gymnasion.

Den Herakles kennzeichnen die Wendung und der Ausdruck des Kopfs, insbesondere der Blick (in dem Treu treffend das γοργόν konstatiert) und das kurzgeschorene, krausgelockte Haar, das von einem schlichten Bändchen umwunden ist.

Das Werk gehört in die zweite Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Es ist auf die »nahe Verwandtschaft« des Kopfes mit jenem des praxitelischen Hermes aufmerksam gemacht worden.

Bronzekopf eines Olympioniken (Abb. 1296a, 1296b S. 1087 nach Funde Taf. XXIII. Vgl. Ausgr. V, 14, Treu), lebensgrofs, gefunden im Norden des Prytaneion.

Es ist ein verwegener Mensch, dessen Porträt die Erde uns hier wiedergeschenkt hat. Nicht Regungen der Seele haben diese charakteristischen Züge aus- und verbildet, sondern fortgesetzte physische Erregungen und ein trotziger, fast brutaler Sinn. Die verschwollenen Ohren zeigen den Faustkämpfer oder Pankratiasten, den olympischen Sieger der Zweig im Haar, von dessen angelöteten Kotinosblättchen sich Spuren erhalten haben.

Wenn es wahr ist, dafs jene Porträts die besten sind, die nicht blofs die Züge und den Charakter eines bestimmten Individuums, sondern auch den Charakter einer bestimmten Menschenklasse in einer bestimmten Zeit treffend und kunstreich wiedergeben, so dafs das Werk zum historischen Denkmal wird, so steht das Bild dieses Kampfhahns auf der höchsten Stufe der Kunst.

Die Augen waren eingesetzt, die Augenbrauen fein ausziseliert, ebenso das wunderbare Gufswerk der Haupt- und Bartlocken, von denen jede ein Individuum ist so lebendig und trotzig wie der Mann selbst.

Wann innerhalb des 3. Jahrh. und des letzten Drittels des 4. Jahrh. v. Chr. das Werk geschaffen worden sei, ist einstweilen nicht sicher zu bestimmen. Es entspricht dem, was wir von der Kunst des Lysippos und seines Bruders Lysistratos durch Bild und Wort wissen, so wohl, dafs es nicht gar weit in das 3. Jahrhundert hineindatiert werden darf.

Spätgriechische Bildwerke.

So gering die Auswahl ist, die wir von den zu Olympia gefundenen spätgriechischen Skulpturen geben, eines bekundet auch sie sofort, den kopistischen Charakter der römisch-griechischen Kunst.

Aphrodite (Abb. 1294 S. 1087 nach Funde Taf. XIX A; vgl Ausgr. V, 15, Treu; Bötticher a. a. O. Taf. VII S. 343), zwei Drittel Lebensgröfse, gefunden in dem Leonidaion.

Dieses stimmungsvolle Köpfchen mit dem schmachtenden Mund und dem zärtlichen Blick, der flach gebogenen glatten Stirn, den rundlichen, zarten Wangen, dem feinen Kinn und dem geschmeidigen Haar ist die liebegewährende und liebebegehrende knidische Göttin des Praxiteles. Vergleiche die leider etwas mifsglückte Abb. (1557 S. 1405) der Münchener Replik und Brunn's Exegese zu der Statue, Beschreib. d. Glyptoth. 131. — So zärtlich als der Ausdruck des Antlitzes ist die Haltung des Kopfes auf dem Halse. Der vatikanischen Replik fehlt dieser Vorzug.

Treu geht zu weit, wenn er meint, die Kopie gehöre nach Stil und Technik unzweifelhaft der Zeit und Schule des Praxiteles selbst an. Wir setzen den Kopf in die Diadochenperiode, nicht später, aber auch nicht früher wegen der eleganten, sozusagen duftigen Behandlung der Gesichtsformen sowohl als insbesondere des Haares, wie sie häufiger an Werken jener Zeit vorkommt.

Weibliche Gewandfigur (Abb. 1297 S. 1088 nach Ausgr. Bd. II Taf. XXVII, 3), ohne Kopf, gefunden in der Exedra des Herodes.

Replik einer Draperiefigur, die durch die ungezwungene Noblesse ihrer Haltung, durch den ruhigen und wohlgefällig grofsen Gang ihrer Hauptumrisse, durch die unvergleichlich geschmackvolle Komposition der in den reichsten und anmutigsten Rhythmen bewegten Faltensymphonie alle weiblichen Draperiefiguren des Alterthums besiegt. Die Schöpfung ist in einer grofsen Menge von Wiederholungen auf uns gekommen; Olympia hat dieselbe um sechs weitere Exemplare vermehrt, darunter eines — nicht gerade

das beste — mit der Künstlerinschrift eines Aulos Sextos Eraton aus Athen (vgl. Löwy a. a. O. 334). Dergleichen Figuren sind in den Ateliers häufig auf Vorrat gehalten worden, so dafs auf Bestellung nur die Porträtbüste gemacht und eingesetzt zu werden brauchte, wie an den Repliken: Ausgr. Bd. IV Taf. XIV, 1. 2 und auch aus unserer Abb. 1299 S. 1088 zu erkennen ist.

Die Schöpfung ist gewifs von Anfang an Porträtstatue gewesen, obgleich mehrere Kopisten sie durch Attribute in der Linken zur Ceres gemacht haben[1]). Sie ist attisch und mufs einem der grofsen, Praxiteles gleichzeitigen oder nur wenig jüngeren Meister angehören. Fafst man nur das Ganze ins Auge, so scheint die Figur für Marmor konzipiert; betrachtet man aber die Feinheit der Faltenkörper und die Art ihrer Gruppierung, so möchte man sich eher für Bronze entscheiden.

Die vorliegende Wiederholung dieses Denkmals feinsten attischen Geschmacks gibt uns einen Beleg dafür, mit welcher Präzision der griechische Meifsel im 2. Jahrh. n. Chr. noch arbeitete. Das Exemplar ist um nichts geringer als das wohlbekannte schöne Dresdener (wo das Himation über das Hinterhaupt hinaufgezogen ist) aus Herkulaneum.

Faustina, die jüngere, die Gemahlin des Marc Aurel (Abb. 1299 S. 1088 nach Funde Taf. XXV B. Vgl. Ausgr. V, 15, Treu. Die Inschrift dazu: Arch. Ztg. 1877 S. 101, Dittenberger), gefunden in der Exedra. Das Kopfstück ist separat gearbeitet und war eingezapft. Auch dieser Frauentypus hat sich in römischer Zeit der höchsten Schätzung erfreut und ist in einer Menge von Exemplaren erhalten. Wir stellen ihn nicht so hoch wie den vorigen, trotz des äufseren Lebens — die linke Hand nimmt das Himation fest, die rechte steht im Begriff, es über die Schulter zu werfen —, das ihn auszeichnet.

[1]) Man verwechsle das Werk nicht mit einer ähnlichen, aber weniger vollkommenen und wohl auch etwas jüngeren Schöpfung, die gleichfalls als Ceres benutzt vorkommt: Clarac 430, 775 (Vatican, Gall. d. Candel.).

Das Original ist auch hier attischen Ursprungs und kann sehr wohl von demselben Künstler sein. Die Proportionen zeigen, dafs ein Mädchen, keine Matrone gemeint ist. — Eine sehr ähnliche Konzeption ist die ebenfalls in Repliken existierende Polyhymnia der vatikanischen Musengruppe· Visconti Pio Clem. I, 23. Clarac. 527, 1092 A.

Wie die besprochenen Typen in Olympia an einer und derselben Stelle zusammen reproduziert gefunden worden sind, so auch im Herkulaneum. In dem herkulanischen Exemplar (zu Dresden) steht der Kopf wegen der idealeren Frisur nicht in dem Widerspruch zu dem Draperiestück wie hier, wo das hausbackene, perrückenartige Haar denn doch zu grell absticht gegen die Poesie der Gewandung.

Opfernde Frauengestalt (Abb. 1298 S. 1088 nach Funde Taf XXV A. Vgl Ausgr. Bd. III Taf. XX. Bd. IV S. 13 Anm. Bd. V Taf. XXIII S. 14. Bötticher a. a. O. Taf. XVIII S. 411), gefunden vor dem Heraion, Werk des Dionysios, des Sohnes des Apollonios aus Athen (Arch. Ztg. 1879 S. 147. Löwy a. a. O. 331).

Als Opfernde bezeichnen wir die Gestalt wegen des über den Kopf gezogenen Gewandes und der vorauszusetzenden Aktion der Arme. Die Linke ist mit einer Weihrauchkapsel zu ergänzen, die Rechte vorgestreckt, um von dem Weihrauch auf die Pfanne zu streuen.

Auch dieses Werk darf nicht als Erfindung des an der Plinthe eingeschriebenen Künstlers betrachtet werden. Eine nur in Kleinigkeiten abweichende Replik ist die aus Pompeji stammende Statue der Livia in Neapel (Clarac 918, 2342 A. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. LVIII, 370). Die Schöpfung steht weit zurück hinter den beiden vorbesprochenen. Man erkennt, wie die Kunst an Gestaltungskraft verloren hat und sich bereits hofmeistern läfst von der Natur bezw. dem Modell, im ganzen zufrieden damit, das, was dieselbe bietet, getreu und technisch vollkommen wiederzugeben. Zu einer genaueren Zeitbestimmung des Originals fehlen uns sichere Merkmale; das Exemplar selbst gehört in die frühere Kaiserzeit. [A. Flasch.]

Omphale. Eine lydische Göttin, halb kriegerisch, halb weichlich, eine Art von Semiramis, wird in artiger Fabel mit dem mannhaftesten aller Helden, dem (lydischen Sonnengotte) Herakles, zusammengebracht. In der späteren pragmatisierenden Erzählung mufs sich Herakles zur Bufse für einen Totschlag durch (den gleichfalls lydischen) Hermes an die Königin verkaufen lassen, welche ihn nun als ihren Sklaven in Weiberkleider steckt und mit den Mägden spinnen läfst. So ergab sich eine von den griechischen Dramatikern in der Komödie und im Satyrspiel ausgesponnene und humoristisch behandelte Situation, aus welcher spätere Römer moralischen Extrakt zu ziehen suchten. Herakles in Weiberkleidern und Omphale mit Keule und Löwenhaut nebst den sich daraus weiter entwickelnden Scenen, das mufste auch, namentlich in hellenistischer Zeit, die Künstler zu neuen Motiven teils humoristischer, teils lasciver Natur anregen. Gemälde dieser Art erwähnt u. a. Lucian. hist. conscrib. 10: ἑωρακέναι γάρ σέ που εἰκὸς γεγραμμένον [τὸν Ἡρακλέα] τῇ Ὀμφάλῃ δουλεύοντα, πάνυ ἀλλόκοτον σκευὴν ἐσκευασμένον, ἐκείνην μὲν τὸν λέοντα αὐτοῦ περιβεβλημένην καὶ τὸ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχουσαν ὡς Ἡρακλέα δῆθεν οὖσαν, αὐτὸν δὲ ἐν κροκωτῷ καὶ πορφυρίδι ἔρια ξαίνοντα καὶ παιόμενον ὑπὸ τῆς Ὀμφάλης τῷ σανδαλίῳ· καὶ τὸ θέαμα αἴσχιστον, ἀφεστῶσα ἡ ἐσθὴς τοῦ σώματος καὶ μὴ προςιζάνουσα καὶ τοῦ θεοῦ τὸ ἀνδρῶδες ἀσχημόνως καταθηλυνόμενον. Auch unter den erhaltenen Darstellungen ist die bedeutendste ein pompejanisches Gemälde, welches Jahn in Berichten d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1855 S. 215 ff. ausführlich erläutert hat,



1302 Herakles und Omphale. (Zu Seite 1106.)

woraus wir hier nebst Abb. 1302 (nach Taf. VI) einen kurzen Auszug geben. — Den Mittelpunkt des Bildes nimmt (in lebensgroßer Figur) Herakles ein, dessen gewaltige Gliedmassen vom sinnlichen Genuſs sichtlich erschlafft sind. Der Held hat das Haar mit Weinlaub bekränzt, um den Hals schlingt sich ein Trinkerschmuck aus Bändern und Blumen (ὑποθυμίς Athen. 657 D), am Finger trägt er einen Ring, um die Knöchel goldne Reifen, an den Füſsen goldgestickte weiſse Schuhe. Um den Leib hängt ein Purpurmantel mit Goldsaum und grünem Unterfutter. In der linken Hand führt der müde Held einen dünnen bebänderten Stab, mit dem rechten Arm stützt er sich (wie der trunkene Dionysos) auf den Hals seines Begleiters. Sein groſses Trinkgeschirr, der Skyphos, ist ihm entsunken und ein Eros bemüht sich vergeblich ihn zu heben. Daneben liegt sein Köcher am Boden. Statt kriegerischer Töne vernimmt er jetzt mit einem Ohr die Doppelflöte des neckischen Eros, vor dem andern lärmt eine bacchantische Dienerin mit der Handtrommel. Der alte Diener mit blondem Haar und Bart, auf den er sich stützt, zeigt in Gesichtszügen und Haltung orientalischen Charakter; der Turban und die Ohrringe machen dies noch sicherer (Plin. XI, 37, 50: *in oriente quidem et viris aurum gestare eo loci decus existimatur*; vgl. Xen. Anab. III, 1, 31. Dio Chrys. 32, 3. Petron. 102: *pertunde aures ut imitemur Arabes.* Plaut. Poen. V, 2, 21 [von den Puniern]: *incedunt cum anulatis auribus.* Plut. Cic. 26). Er führt in einem als Bausch benutzten Rehfelle Granatapfel und Trauben. Ein schalkhafter Eros, der mit der Linken des Alten Gewand hebt und darunter schauend, mit der Rechten die Geberde des Erstaunens macht, bestätigt die geistreiche Vermutung Jahns, daſs der Alte nicht etwa ein Eunuch, sondern der asiatische Priapos ist (man vgl. den betr. Art.), welchem der Schurz mit Früchten vortrefflich eignet. — Auf der andern Seite des Gemäldes steht Omphale, schön und kräftig gebildet, mit Untergewand und gelbem, blau gesäumtem Mantel bekleidet, über den sie das Löwenfell geworfen und vorn geknotet hat, dessen Kopfstück ihr Haupt deckt. Sie trägt Armspangen und Fingerring, aber statt der Schuhe nur Sandalen; die schwere Keule lenkt sie spielend mit der Hand, indem sie ihren Arm auf das hochaufgesetzte Knie eines hinter ihr stehenden Jünglings stützt. Links von ihr erscheinen zwei ihrer Frauen, bacchisch bekränzt, von denen die verschleierte fast mitleidig auf den gezähmten Helden blickt, während Omphale sichtlich triumphiert. — Man vergleiche zu dieser Darstellung die ohne Zweifel aus der Anschauung von ähnlichen Kunstwerken hervorgegangenen Schilderungen: Dio Chrys. 32, 94; Joann. Lyd. mag. III, 64; Herodian. I, 14, 8; Aristoph. Ran. 45 ff.; Ovid. Heroid. IX, 55 ff.; Senec. Hippol. 317; Herc. fur. 465; Tertullian. de pallio 4; Ovid. Fast. II, 311 ff. — Die zahlreichen Erwähnungen des spinnenden Herakles (Senec. Hippol. 323; Prop. IV, 11, 16; V, 9, 47; Stat. Theb. X, 641 u. a.) werden vortrefflich durch ein Mosaik im capitolinischen Museum illustriert (Mus. Cap. IV, 19; Millin, G. M. 118, 454). Im Vordergrunde dieses Gemäldes fesseln Eroten einen Löwen, gewissermaſsen die Moral der Geschichte andeutend; die Darstellung erinnert an Plin. 36, 41. Aus Marmor besitzt man in Neapel eine fast lebensgroſse Gruppe der beiden Figuren von mehr humoristischer Auffassung (Gerhard, Ant. Bildw. 29) und noch einen fast kolossalen Herakles derselben Art. Beide schmausend von Eroten umgeben auf einem pompejanischen Wandgemälde (Rochette, Choix de peint. 19). Marmorrelief in Neapel (Millin, G. M. 117, 453). Omphale allein als Marmorbüste mit Löwenhaut, Stolz und Hoheit ausdrückend, Bouillon II, 67 u. sonst; daneben zahlreiche Gemmen, früher oft fälschlich Iole benannt. Auch die Kaiserin Julia Domna findet sich als Omphale in Rom (Clarac 965, 2484). [Bm]

Opfer. Wir werden hier nicht das umfangreiche Kapitel von den Zeremonien bei Opfern zur Erörterung bringen, sondern nur einige bildliche Darstellungen vorführen und mit den nötigen Erläuterungen versehen. Schon Otfr. Müller, Archäol. § 422 bemerkt sehr treffend, daſs Kultusfeierlichkeiten auf griechischen Reliefs und Gemälden einfach und zusammengezogen, auf römischen Bildwerken dagegen ausführlicher und mit mehr Bezeichnung des Details vorgestellt werden. Jene Einfachheit entsprach der Ungezwungenheit und Natürlichkeit griechischen Gottesdienstes, wie sie sich schon im Gebete kundgibt (s. Art.); während der Römer sich mit peinlichen Formeln umgibt, strenge Ordnung einhält und an die Stelle der leichten Grazie eine steife Würde setzt.

Von griechischen Opferscenen, welche dem täglichen Leben entnommen sind, geben wir Abb. 1303, ein Vasengemälde nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 155, 2, welches von dem Herausgeber wegen eines beigeschriebenen Namens irrtümlich auf die Argonauten bezogen wurde, bis Flasch, Angebl. Argonautenbilder S. 22 ff. die richtige Deutung als ein Siegesopfer (wie die heranfliegende Nike und die Bekränzung aller Personen mit Lorbeer zeigt) fand. »Der bärtige, bekränzte Opferpriester steht im Begriffe, die Libation in die Flammen des Altares zu gieſsen, über welchen gegen den Opferer gewendet eine heranfliegende Nike ebenfalls aus einer (hier wegen Beschädigung nicht sichtbaren) Weinkanne gieſst; auf der rechten Seite des Bildes stehen zwei nackte Jünglinge, von denen der eine das Fleisch an den Bratspieſsen über das Feuer hält, während der andre mit dem gleichen Apparat ruhig dahinter steht. Es folgt dann mit langem Himation bekleidet

ein Jüngling, welcher zu dem feierlichen Opfervorgange die Doppelflöte bläst.« Der Name Ἀρχεναύτης, welchen man früher auf Jason bezog, hat nur die Bedeutung »Schiffsherr« (auf der ganz ähnlichen Darstellung bei Gerhard a. a. O. N. 1 heifst der Opferer Δολομήδης) und kommt auch auf einer athenischen Grabsäule vor. — Andre Opferscenen sind gesammelt Arch. Ztg. 1845 Taf. 35. 36; Stephani, Compte-rendu 1868 p. 129 ff.; Annali 1873 p. 69; Mon. Inst. IX, 53. Ein Bocksopfer Wieseler, Alte Denkm. II, 337. Für lung gebräuchlich. Der opfernde Römer erscheint, sofern er nicht gerade als Krieger auftritt, in der Toga, deren grofsartiger Faltenwurf den feierlichen Eindruck der ausgezeichneten Statue noch wesentlich verstärkt, welche aus Venedig stammt (jetzt im Vatican) und hier (Abb. 1304) nach Photographie gegeben wird. »Der Kopf nebst einem Teile des übergezogenen Gewandes ist antik, aber nicht zugehörig [jedoch an sich vollkommen passend], ergänzt sind beide Hände mit der Schale; die Ergänzung der



1303 Griechisches Siegesopfer. (Zu Seite 1106.)

die besonderen Gebräuche der Reinigungsopfer vgl. Art. »Melampus« S. 912 Abb. 988 und »Oresteia« S. 1117 Abb. 1314.

Während auf griechischen Bildwerken die Hantierung beim Schlachten des Opfertieres kaum je anders dargestellt ist, als in dem Idealbilde der stieropfernden Siegesgöttin (s. Art. »Nike« oben S. 1018), finden wir auf römischen Reliefs die Ausweidung zum Zweck der Eingeweideschau (*haruspicium*), z. B. Clarac pl. 195, 311. Die Verhüllung des Hauptes, welche der Römer bei jedem Gebete vornimmt, eine Andeutung innerer Sammlung und Abgezogenheit vom Irdischen, ist natürlich auch bei der Opferhand-

rechten ist gewifs richtig, die der linken fraglich.« Friederichs, Bausteine I, 504, welcher ebendas. Bd. II S. 453 ff. eine ganze Anzahl ähnlicher Bronzen des Berliner Museums aufführt, deren Charakter als Weihgeschenke unzweifelhaft ist. Vgl. die Statue Hadrians auf dem Capitol bei Clarac pl. 945, 2422. — Die Bedienung beim römischen Opfer fällt den Opferknaben zu, den sog. *camilli* (καδμῖλοι Dion. Hal. II, 22?), in älterer Zeit durchaus nur edlen und freigeborenen Knaben, bei denen sittliche Reinheit die Bedingung, Schönheit und Anmut eine gern gesehene Eigenschaft war. Das ideale Bild eines solchen auf der Grenze des Jünglingsalters stehenden Knaben

tritt uns in der Erzstatue auf dem Capitol entgegen (hier Abb. 1305, nach Photographie), die zu den schönsten und besterhaltenen antiken Gewandfiguren gehört. Die Figur hielt ursprünglich Opfergeräte in den Händen, wie deren Bewegung anzeigt, nämlich in der rechten die Schale *(patera)*, die sie dem Opfernden graziös darreicht, die Weinkanne in der linken. Das unzweifelhaft römische Werk aus dem Anfange der Kaiserzeit mufs schon im Altertume Ruf gehabt haben, da sich mehrere Wiederholungen finden, z. B. in Florenz und Neapel (Mus. Borb. VI, 8), Wien (v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 15, 5 S. 109). »Die Figur ist mit höchster Eleganz und Sauberkeit ausgeführt, und eine kleine Zuthat anmutiger Nachlässigkeit, die sich namentlich im Fall des Gewandes über den Gürtel ausdrückt, erhöht sehr den Reiz des Werkes.« Nur bei der Beschauung des Originales selbst bemerkt man die feine Verzierung der Ärmelnaht und fein eingravierte Streifen an den Borten. Auch die Schuhe oder vielmehr Riemensandalen, welche die etwas derben Füfse bekleiden, sind mit Verzierungen bedeckt, welche ebenso wie die des Gewandes mit Silber eingelegt waren. — Vgl. einen langgelockten und mit Lorbeer bekränzten Camillus, der das Weihrauchkästchen *(acerra)* trägt, bei Clarac pl. 218, 310; andre Mon. Inst. VI, 13; eine weibliche Camilla (?) ebendas. IV, 9 u. a. — Römische Opferscenen bei Clarac pl. 150; 151; eine besondere Art unter Art »Suovetaurilia«.



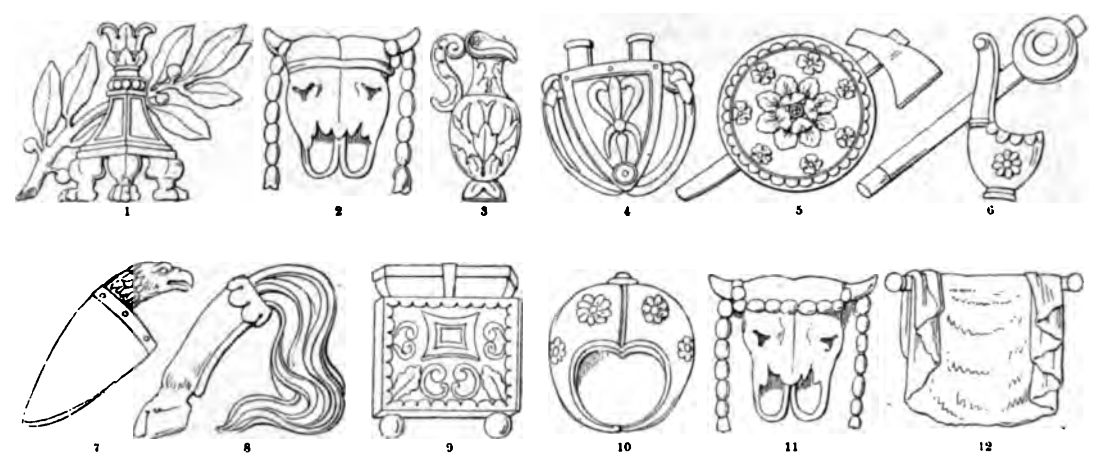
1304 Opfernder Römer. (Zu Seite 1107.)



1305 Römischer Opferdiener.

Eine belehrende Zusammenstellung von allerlei Opfergerät besitzen wir in einem späten Relief auf dem sog. Bogen *(Janus)* der Wechsler *(arcus*

argentarius) in Rom (auf dem Ochsenmarkte), welches wir Abb. 1306, nach Clarac pl. 220, 307 hier wiedergeben. Die einzelnen Gegenstände sind zum Teil auch durch Abbildungen auf Münzen bekannt. Wir sehen unter N. 1 einen kleinen Räucheraltar (*ara turicrema*, Verg. Aen. IV, 453), nebst einem Lorbeerzweige, da Lorbeer seiner reinigenden Kraft halber vorzugsweise zum Räuchern und zum Tempelschmuck diente. Unter N. 2 und 11 sind die bekannten Ochsenschädel dargestellt (*bucrania* genannt, ohne alte Gewähr in dieser Bedeutung), welche sich nach der Sitte, die Kopfskelette der geschlachteten Opfertiere heifst das Gerät und die Sache περιρραντήριον; dagegen ist das mittelalterliche *aspergillum* klassisch unbezeugt. Der Wedel kommt auch auf Münzen vor und zwar mit gewundenem Stil; hier ist's ein Pferdefufs mit Pferdeschweif. Nach Koners Vermutung (Leben d. Griechen u. Römer S. 725) läfst sich diese eigentümliche, aber ganz passende Form aus dem Opfer des sog. Oktoberpferdes erklären (s. Preller, Röm. Myth. I³, 366). Das Weihrauchkästchen N. 9 (*acerra, custos turis* Ovid. Met. 13, 703) ist bei Opfern sehr oft dargestellt. Dagegen macht N. 10 Schwierigkeiten. Man hält die Figur für die Pelz-



1306 Römische Opfergeräte.

dem Gotte gleichsam als Beute darzubringen, so oft an Tempelskulpturen und Altären in plastischer Verzierung und mit den schmückenden Wollenbinden behangen angebracht finden. N. 3 ist eine Weinkanne zur Opferspende, ebenfalls sehr häufig in den Händen von Opferknaben. Man nennt sie gewöhnlich *praefericulum*; doch wird dies Wort bei Festus *(vas aenum sine ansa velut pelvis)* als ein weites, ungehenkeltes Becken erklärt, würde also eher zu N. 5 stimmen. N. 4 sieht man als ein Futteral für Opfermesser an (?). Unter N. 5 ist das Opferbeil (*securis* Hor. Od. III, 23, 12) vereinigt mit der inwendig verzierten Schale (Becken, *pelvis*), welche zum Auffangen des Blutes diente. (Nicht *cullullus*, welches eine irdene Schale bei den Opfern der Vestalinnen ist; Acro ad Hor. Od. 1, 31, 11.) N. 6 zeigt die Schöpfkelle mit langem Stil *(simpulum, cyathus)* zum Ausschöpfen des Weines; daneben vielleicht den Hammer *(malleus)* zur Betäubung des Opfertieres (Ovid. Met. II, 625; Suet. Cal. 32). In der zweiten Reihe steckt N. 7 das Opfermesser (*secespita* Suet. Tib. 25) mit zierlich als Adlerkopf gebildetem Griffe in einer Lederscheide. Es folgt N. 8 der Weihwedel zur Besprengung. Über die Sitte des Besprengens *(aspersio)* vgl. Verg. Aen. II, 719; IV, 635; Ovid. Fast. V, 679. Im Griechischen mütze des Jupiterpriesters *(flamen Dialis)* und der Salier, welche *albogalerus* heifst, aber auf einer Art. »Salier« abgebildeten Münze ein verschiedenes Aussehen zeigt. Das letzte Stück, N. 12, scheint ein Handtuch zu sein *(mappa, mantele)*, dessen Gebrauch für Priester und Opfernde keines Beleges bedarf. [Bm]

Oresteia. Unter diesem der dramatischen Trilogie des Aischylos entlehnten Namen begreifen wir den Kreis der Bildwerke, welche auf den Muttermord des Orestes und seine Verfolgung durch die Erinyen, ferner auf seine Entsühnung durch den delphischen Apollon und seine Freisprechung beim Areopag in Athen Bezug haben. (Über seine Fahrt nach Tauris s. Art. »Iphigeneia«.) Die grofse Popularität dieser von Homer bis zu den spätesten römischen Dichtern immer wieder behandelten und variierten Sagen läfst es natürlich erscheinen, dafs auch uns zahlreiche Bildwerke, Vasenbilder, dann Wandgemälde, zuletzt Sarkophagreliefs erhalten sind, welche alle Phasen und Auffassungen jener weltbekannten Begebenheiten vorführen. Bemerkenswert ist nur, dafs in diesem Kreise kein einziges Vasenbild mit schwarzen Figuren vorkommt, woraus geschlossen werden darf, dafs erst durch die Tragiker der Stoff so recht volkstümlich geworden ist.

1. Auftrag der Rache. Die erste Stelle in diesem ganzen Bilderkreise wird vielleicht nach der historischen Folge der Begebenheiten einem Vasengemälde gebühren (Abb. 1307, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 37), in welchem die andern Erklärer die Sühnung des Orestes durch Apollon erblicken, Bötticher jedoch Arch. Ztg. 1860 S. 49 ff. »die Schwertweihe« des Orest bei seiner ersten Anwesenheit in Delphi, wo ihm nach Aesch. Cho. 1030 und Eur. Or. 574 ff. der Befehl zum Muttermorde gegeben wird. Apollon sitzt auf dem mit Binden und Lorbeern geschmückten Omphalos und hat eben Orestes das durch die Berührung mit dem Lorbeer geweihte Schwert überreicht. Hinter dem Gotte steht Pylades; weiter sitzt die Pythia auf dem Dreifuſse und zeigt dem Orest eine Siegesbinde zur Kränzung, wie sie



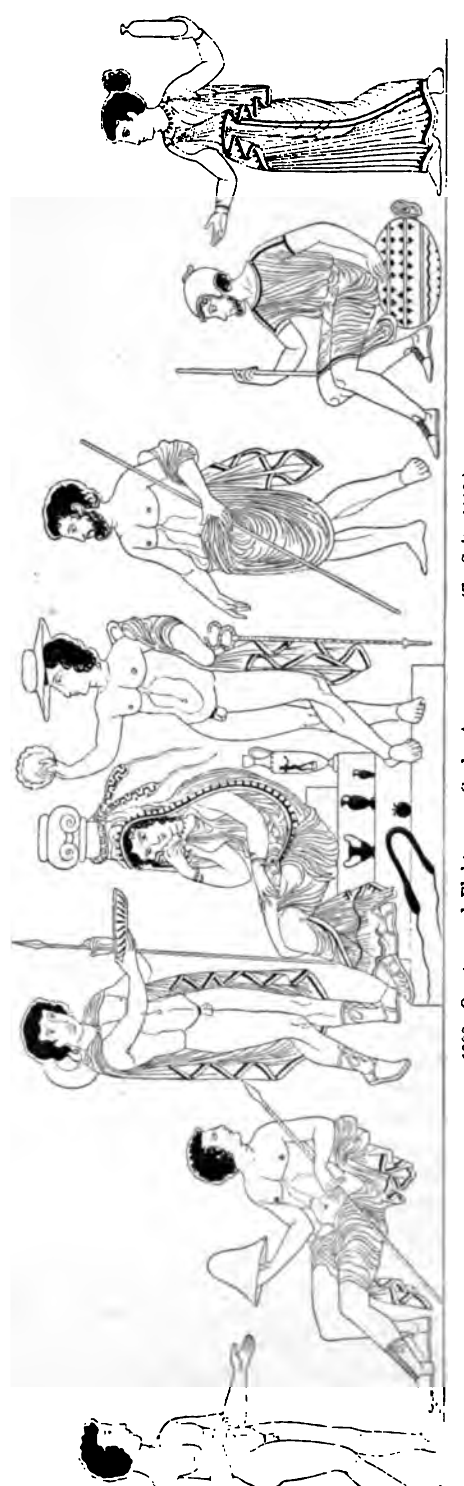
1307 Apollons Auftrag des Muttermordes.

ihm später von Elektra überreicht wird (Eur. Electr. 870. 880). Nur die Anwesenheit der Elektra hinter Orest macht die scharfsinnige Deutung zweifelhaft. Da indessen dieselbe Schwierigkeit bei der Erklärung des Bildes als Sühnung des Mordes bleibt, so dürfte die Annahme einer uns unbekannten Version der Sage nicht allzu kühn sein. Die Geberde der Frau scheint Dank an Apollon auszudrücken.

2. Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons. Die schön erfundene Scene aus Aischylos' Choephoren, wo Elektra am Grabe Agamemnons ein Totenopfer bringt und der eben dorthin angelangte Bruder Orestes sich ihr zu erkennen gibt, ist von den Vasenmalern mehrmals, teils in einfacherer Weise, teils freier mit dem Schmuck zahlreicher Figuren dargestellt worden. Wir geben das bedeutendste dieser Denkmäler in Abb. 1308, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 34, von einer unteritalischen Vase in Neapel mit der Erläuterung von Overbeck. »An der in der Mitte des Bildes auf dreistufiger Basis errichteten, mit einer Binde geschmückten Grabsäule mit ionischem Kapitäl sitzt, das Haupt verschleiert, tieftrauernd Elektra. Auf den Stufen der Basis stehen mehrere schwarzgemalte und eine buntbemalte Vase in hoher Lekythosform. Am Boden liegt eine schwarze Binde uud ein Granatapfel [? kleines Salbenfläschchen ?]. Vor Elektra steht im Wanderkostüm, Stiefeln an den Füſsen, die Chlamys um die Schultern, den Reisehut zurückgeworfen, auf die Lanze gestützt, Orestes, welcher eben aus flacher Schale die Spende auf des Vaters Grab ausgieſsen will. Hinter ihm sitzt, ebenfalls mit Stiefeln angethan, einen glockenförmigen Hut auf der Hand, zurückschauend, Pylades. (Dies Sitzen ist zum guten Teil durch den gerade über dieser, wie über der rechts entsprechenden Person befindlichen Henkelansatz, wenn auch nicht bedingt, so doch veranlaſst.) In dem nackten Jünglinge, welcher am linken Ende mit halberhobenen Händen steht, haben wir einen Diener des Hauses zu erkennen, nicht des Orestes, weil er ohne Wanderschuhe ist. - Anderseits hinter Elektra steht ein Jüngling, das Haupt mit dem Petasos bedeckt, den linken Arm in das Chlamydion gehüllt, mit der Rechten einen Kranz erhebend, um damit die Säule Agamemnons zu schmücken. Der Jüngling lehnt auf einen Heroldstab mit dem Schlangenknoten. Rochette erkennt in diesem Jüngling nicht einen menschlichen Herold, dessen Anwesenheit auch schwer zu motivieren sein würde, sondern Hermes, den als Totenführer Orestes im Anfange des Stückes mit den Worten anruft, sein Retter und Beistand zu werden, und welchen später Apollon ihm als Geleiter gibt. Und da nun in der That Orestes sein Vorhaben vollendet, da also der angerufene

Gott als ihm willfährig zu denken ist, so lag es für den Maler sehr nahe, denselben als persönlich anwesenden Geleiter und Schützer des Orestes darzustellen, vielleicht selbst ohne dafs wir ihn als von den Menschen gesehen betrachten müfsten. Dadurch aber, dafs er Agamemnons Grab kränzt, drückt der Künstler vortrefflich des Gottes freundliche Gesinnung aus. Auf Hermes folgt ein bärtiger Mann, den Rochette als den Pädagogen bezeichnet, der freilich nicht bei Aeschylos, aber in den beiden Elektren des Sophokles und Euripides als Leiter und Rater an Orestes' That Anteil hat. Hinter diesem sitzt auf einem Reisesack (dessen Form durch andre Bilder bestätigt wird) ein Mann mit kurzem Ärmelchiton und eigentümlicher Kappe; er stützt sich auf einen Stab. Auch er hat Wanderschuhe an, welche dem Pädagogen fehlen, und macht, nach Rochettes Bemerkung, mit seinem eigentümlichen Bart den Eindruck eines Fremden, eines von weniger edlem Volksstamm Entsprossenen. Nun erinnert Rochette, dafs Orestes sich bei Klytämnestra als ein Daulier aus Phokis eingeführt (Choeph. 674: ξένος μέν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων) und dafs er mehrfach (v. 560. 675) seine fremdartige Tracht hervorhebt, unter deren Schutz er unerkannt in das Königshaus gelangt, der angebliche Bote von Orestes' Tode. Unser Maler aber würde die Idealgestalt seines Orestes verdorben, und den Sinn des ganzen Gemäldes vielleicht verdunkelt haben, wenn er Orestes selbst hier in fremdartiger Tracht, sein Gepäck tragend, wie beim Dichter, gemalt hätte. Sehr gut hat er daher die fremde Tracht an eine Nebenperson, einen durch die Wanderschuhe als Orestes' Begleiter deutlich genug bezeichneten Mann gegeben, der auf dem Gepäck, auf dem Reisesacke sitzt. So ist die Gestalt vorgebildet, in welcher Orestes die Mörder seines Vaters täuschen wird, während uns zugleich der auf Agamemnons Grab die Spende giefsende Orestes in unentstellter Schönheit [natürlich nicht sowohl auf dem handwerksmäfsig hergestellten Vasenbilde, als auf dem Originalgemälde] vor Augen geführt werden konnte. Die letzte Figur nach dieser Seite, eine mit dem Lekythion in der Hand stehende, sehr schlicht bekleidete Frau kann ich wegen dieses Umstandes, wegen ihrer vom Mittelpunkt entfernten Stelle und wegen der Entsprechung jenes nackten Sklaven nicht mit Rochette als Chrysothemis (Elektras Schwester) auffassen, sondern ich bezeichne sie als dienende Frau der Elektra aus dem Chor der Tragödie.«

Ein anderes Bild, in der Haltung der beiden mit Namensinschrift versehenen Hauptfiguren mit diesem übereinstimmend, wird Art. »Totenkultus« abgebildet. In einer Art. »Pasiteles« abgebildeten und besprochenen grofsen Marmorgruppe des Menelaos haben einige Erklärer Elektra und Orestes erkennen und die Situation bei Soph. El. 1217 wiederfinden wollen.



1308 Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons. (Zu Seite 1110)

Interessant sind durch ihre Übereinstimmung mit dem Vasenbilde zwei ältere auf Melos gefundene Terrakotten, abgeb. Mon. Inst. VI, 57, beschrieben Annal. 1861 p. 340. Auf der ersten sitzt Elektra trauernd am Grabe, hinter ihr die Amme; Orest tritt herzu, dahinter mit seinem Pferde Pylades und ein Diener. Auf der andern halten sich die Geschwister an der Grabstele umfafst, Orest hält ein nacktes Schwert; Pylades sitzt zu seinen Füfsen. (Vgl. jedoch a. a. O. S. 348 f.) Als die Übergabe der angeblichen Aschenurnen des Orestes durch diesen selbst an Klytämnestra erklärt Overbeck, Her. Gal. S. 693 ein Vasenbild ohne besondere Charakteristik.

3. Aigisthos' Tod und der Muttermord des Orestes. Bei Homer ist Aigisthos der Verführer der Klytaimnestra und der Mörder des Agamemnon (γ 260 ff.; δ 529), während jene dem Buhlen nur schwer nachgibt (φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῇσιν, γ 266) und erst in der späteren Nekyia als Helferin des Mordes auftritt (λ 409 ff.). Deshalb tötet Orestes auch nur den Aegisth (γ 309); da aber hier zugleich auch der Leichenschmaus für die böse Mutter (μητρός τε στυγερῆς) mit abgehalten wird, so mufs sie zu gleicher Zeit umgekommen sein — etwa durch Selbstmord? Die Fassung der Sage bei den Tragikern, speziell Aischylos, ist hiervon bekanntlich durch eine weite Kluft getrennt. Klytämnestras That wird auf eine dem Homer unbekannte Weise motiviert, nämlich mit der Opferung der Iphigenia; ihre Schuld aber wird dadurch nicht gemindert und Orestes ist verpflichtet, die Blutrache an ihr zu üben, ja selbst durch die Erinnyen dazu getrieben, wie dies an dem schönen Sarkophage im Lateran lebendig dargestellt wird (s. Braun, Ruinen Roms S. 746).

Am nächsten der Homerischen Auffassung steht ein altertümliches Relief (Abb. 1309, nach Arch. Ztg. 1849 Taf. XI, 1), gefunden in Aricia, wohin das Bild der taurischen Artemis von Orestes gebracht worden war und von wo des Helden Asche als eines der sieben Schicksalspfänder (*res fatales*), an denen Roms Bestand hing, nach Rom gebracht wurde (s. bei Preller Röm. Myth. 279 f.). Hier hat Orestes soeben den Aigisthos unter der linken Brust durchbohrt, so dafs der zur Erde Gesunkene die Eingeweide mit der Hand fafst (wie bei Homer Υ 418: προτὶ οἷ δ' ἔλαβ' ἔντερα χερσὶ λιασθείς). Im Hintergrunde der Gruppe steht Elektra, die Hände hoch erhoben und auf den Fufsspitzen schwebend, also den Göttern dankend und vielleicht in höchster Erregung jauchzend (wie bei Soph. Aj. 693: ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ἀνεπτάμαν).



1309 Aigisthos' Ermordung.

Von links dagegen eilt auf das Geschrei des Gatten raschen Schrittes, das hindernde Gewand hebend, Klytämnestra herzu; sie fafst mit der Linken den Sohn bei der Schulter; dieser aber zu ihr umgewandt deutet mit dem Gestus der linken Hand an, dafs er gerechte Rache geübt habe. Eine Andeutung des sofort folgenden Muttermordes, wie Overbeck will, kann ich darin nicht finden; eher den vergeblichen Versuch der Mutter, den Buhlen vor dem zweiten Stofse, der ihm das Ende bereiten soll, im letzten Augenblicke zu bewahren. Von den hinter Klytämnestra folgenden zwei Frauen gibt die erste in der Haube durch ihre auf die Brust gelegte Hand sich als mitklagende alte Dienerin zu erkennen, während in der zweiten, wie Elektra nur einfach bekleideten und mit gleichem Kopfputz versehenen nur die Schwester gemeint sein kann, welche ebenfalls durch aufwärts gerichteten Blick und die etwas variierte Bewegung der Hände Staunen und Herzenserleichte-



1310 Orestes tötet den Aigisthos. (Zu Seite 1114).



1311 Orestes tötet den Aigisthos.

rung über die unerwartete Wendung der Dinge ausdrückt. Über die Arbeit und frühere Erklärung des Reliefs s. Welcker, Alte Denkm. II, 166 ff.

Die Ermordung des Aigisthos ist ferner auf mehreren Vasenbildern des 5. Jahrhunderts, die noch nicht durch die Tragiker beeinflufst sein können, in einer Art dargestellt, welche auf eine ziemlich abweichende Dichtung hinweist, wie C. Robert, Bild u. Lied S. 149—191 ausführlich dargelegt hat. Ein lange bekanntes Vasenbild in Berlin (hier Abb. 1310, nach Gerhard, Etrur. u. campan. Vasenbilder Taf. 24) zeigt uns den Usurpator myrtenbekränzt (vgl. Eur. Electr. 778 ff.) auf dem geschmückten Throne, wie beim festlichen Gelage sitzend, als ihm der geharnischte Orestes das Schwert in die Brust bohrt. Hinter dem Angreifer aber stürmt Klytämnestra mit erhobenem Doppelbeil her, im Begriff zuzuschlagen. Die ungeahnte Gefahr ersieht von der andern Seite Elektra und macht mit ausgestreckter Rechten den Bruder darauf aufmerksam, während sie zugleich mit der Linken das Hinterhaupt fafst, als wolle sie es stützen, da der jähe Schrecken ihr die Besinnung zu rauben droht. Nach der Zeichnung ist auch kaum abzusehen, wie Orest dem Schlage der Mutter ausweichen wird; allein der Vasenmaler verlangt hier von dem mythenkundigen Betrachter, dafs er Klytämnestra noch in angemessener Entfernung zu denken habe. Ein anderer Maler (Mon. Inst. V, 56) weicht möglichem Tadel dadurch aus, dafs er die beilführende Mutter auf die andre Seite stellt, um Aigisth zu decken; ein selbsterfundener Notbehelf, wie es scheint; denn auf einem dritten Gefäfse, welches wir in Abb. 1311 nach Mon. Inst. VIII, 15 geben, finden wir eine Situation, welche dem allen ähnlichen Darstellungen zu grunde liegenden Originale ohne Zweifel am nächsten kommt: die Mutter will dem Gatten beispringen, wird aber von Agamemnons Herold Talthybios am Arme und am Beile selbst mit Gewalt zurückgerissen, während getrennt durch den Henkel der Vase und nahe am Bruder die Schwester, welche hier Chrysothemis heifst, ängstlich besorgt die Hände erhebt. Da nun die ganze Scene nicht mit den Tra-

gikern stimmt — denn bei Euripides wird Aigisthos bei einem Opfer auf dem Lande, bei Sophokles zwar im Palaste, aber erst nach Klytämnestra getötet; bei Aischylos fällt allerdings Aigisthos zuerst und Klytämnestra fordert, sobald sie es hört, ein Beil (v. 889: ἀνδροκμῆτα πέλεκυν), aber ehe ihr gehorcht wird, tritt der Sohn vor sie, und vom Widerstande wendet sie sich zu Bitten —, so mufs hier eine andre Gestalt der Sage zu grunde liegen und zwar eine weitverbreitete, volkstümliche. Von dieser findet nun Robert a. a. O. einzelne deutliche Spuren in der Ὀρεστεία des Stesichoros, eines Dichters, über dessen sonstigen Einflufs auf die Volksanschauung durch umgedichtete Mythen vgl. Art. »Aktaion« S. 35 u. »Ilias« S. 719. Bei ihm wird der Herold Talthybios zum Retter des jungen Orestes und Vermittler bei der Rückkehr; bei ihm zuerst mufs Apollon den Mord der Mutter befohlen und den Orestes in Schutz genommen haben. Auch das geforderte Beil bei Aischylos war wohl ein Nachklang seiner höchst populären Dichtung, welche Aristoph. Pac. 775 ohne Namensnennung parodieren konnte; denn wie bei Aischylos, versetzt auch bei Stesichoros schon Klytämnestra dem Gatten eine Kopfwunde, und auf römischen Sarkophagen erscheint das dazu benutzte Mordbeil zwischen den am Grabe Agamemnons schlafenden Erinyen (s. Robert a. a. O. S. 177). Endlich nimmt Talthybios auf Bildwerken zuweilen die Stelle des Pylades ein.

Nach den Tragikern bemächtigten sich des effektvollen Stoffes die grofsen Maler: wir finden Bilder erwähnt in der athenischen Pinakothek Paus. I, 22, 4: Ὀρέστης Αἴγισθον φονεύων καὶ Πυλάδης τοὺς παῖδας τοῦ Ναυπλίου βοηθοὺς ἐλθόντας Αἰγίσθῳ, also eine ganze Schlacht. Theon von Samos malte nach Plin. 35, 144 »den Wahnsinn des Orest«, Theoros, den er sogleich daneben nennt, den Muttermord. Letzteren Künstler will Brunn, Künstlergesch. II, 255, indem er eine Unachtsamkeit des Plinius annimmt, mit jenem identifizieren, nicht ohne Wahrscheinlichkeit, da Theons Gemälde bei Plut. aud. poet. 18 A mit μητροκτονία Ὀρέστου bezeichnet wird. Mehrere römische Sarkophage, welche vollständig dieselben Scenen geben, wie hier der barberinische im Vatican (Abb. 1312, nach Visconti, Mus. Pio-Clem. V, 22), sind um so eher auf jenes Gemälde zurückzuführen, als nach Quintil. XII, 10, 6 Theons Stärke in der Darstellung von Geistererscheinungen (*concipiendis visionibus, quas* φαντασίας *vocant*) bestand. Wir sehen nämlich in der Mitte Klytämnestra, soeben von Orest tot hingestreckt, daliegen. Das Innere eines Gemaches wird durch einen dahinter über zwei Hermensäulen gehängten Vorhang angedeutet, hinter welchem zwei mit Schlangen und Fackeln bewaffnete Erinyen sichtbar werden, bei deren Anblick Orest, der noch das nackte Schwert in der Hand hält, sich schaudernd abwendet. Indessen ist neben ihm durch Pylades' Schwert Aigisthos gefällt und mit dem Throne rücklings umgestürzt; der Mörder entreifst dem Usurpator das Königsgewand; daneben wendet sich eine alte Dienerin entsetzt ab. Zur Seite der Königin scheint ein Diener in hockender Stellung einen kleinen Hausaltar auf die Schulter zu laden, um ihn vor Blutbesudelung zu bewahren. Zur Rechten



1312 Der Muttermord des Orestes.

dieser Mittelscene erblicken wir einen weit späteren Vorgang: Orest am delphischen Dreifufse sich erhebend mit Lorbeerzweigen und Schwert in den Händen, schleicht über die schlafende Erinys weg und sucht sich durch Flucht nach Athen zu retten. Die Gruppe der drei schlafenden Erinyen zur Linken jedoch, von der man gewöhnlich annimmt, dafs sie nur aus Rücksicht der Anpassung für den Sarkophag hiervon getrennt sei, ist nach Michaelis' Bemerkung, Arch. Ztg. 1875 S. 107, vielmehr auf die Mordsucht im Pelopidenhause zu beziehen und zwar so, dafs die Göttinnen an dieser Stelle den noch schlummernden Rachegedanken des Orestes anzeigen, darauf in der Haupt- und Mittelscene erwacht der grausen That beiwohnen und den Verbrecher zu jagen beginnen, zuletzt wieder ermüdet von der Jagd ausruhen. Bei dieser Auffassung ergibt sich nicht blofs ein innerlicher und natürlicher Fortschritt der Handlung, sondern auch eine äufserliche Abrundung der Komposition. — Aus mehreren Reliefbruchstücken, welche einzelne Scenen dieses Sarkophags wiedergeben, läfst sich mit Wahrscheinlichkeit auf ein im Altertume berühmtes Original schliefsen, welches auf die stark bewegte und dramatische Darstellung Theons zurückgehen mag. Man vergleiche im ganzen die übereinstimmende Schilderung des Gemäldes bei Lucian. dom. 23. Einen etwas früheren Moment stellt ein anderes Sarkophagrelief vor (Overbeck, Her. Gal. 28, 9): beide Freunde haben eben das Schwert gezückt, Pylades gegen den auf dem Throne sitzenden Aigisthos, den auch Elektra von der andern Seite mit geschwungener Fufsbank bedroht, Orest gegen die zu Boden geworfene und am Haar gepackte Mutter, welcher ein Diener mit einem ehernen Mischkruge den Mörder abwehren will. — Auf einer Anzahl etruskischer Aschenkisten findet sich die Mordscene ebenfalls in abgekürzter Form, meist recht lebendig, und gewöhnlich mit dem Zusatze der beliebten Furien mit Fackeln in den Händen, welche hier sehr am Platze sind; sogar zwei etruskische Spiegelzeichnungen mit Namensinschriften werden angeführt.

4. Die Verfolgung des Mörders durch die Erinyen über Land und Meer (Aesch. Eum. 78 ff.) ist mehrmals, besonders charakteristisch aber dargestellt als Gegenstück des oben S. 1110 als »Schwertweihe« gedeuteten Bildes (Abb. 1313, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 36). Nicht auf das Ergreifen des Schuldigen kommt es an, der Muttermörder soll in ruheloser Jagd umgetrieben werden; deshalb schreitet die eine der Furien voran, während die andre ihm folgt. Über das Kostüm der Erinyen, welche hier länger als gewöhnlich bekleidet sind, siehe oben S. 495. Die eine trägt um beide Arme gewunden Schlangen, deren sich der Unglückliche mit gezogenem Dolche zu erwehren sucht; die andre hält eine Schlange und einen Spiegel, in welchem das gekrönte Bildnis Klytämnestras (ihr εἴδωλον) sichtbar ist. Die Unwegsamkeit des Gebirges, durch welches der Lauf geht, scheint durch die in ungewöhnlicher Art einzeln gezeichneten groben Steine angedeutet werden zu sollen.



1313 Orestes und die Furien.

Auf etruskischen Aschenkisten findet sich ebenfalls Orestes allein oder zusammen mit Pylades von einer oder mehreren (bis zu fünf) Erinyen angegriffen, und zwar nach etruskischer Modelung auch mit Fackeln und Hämmern. Oft kniet der Bedrohte mit einem Beine auf einem Altar. Dieselbe malerische Stellung (welche auch in einer Scene unter »Paris« vorkommt) findet sich gleichfalls auf mehreren Vasenbildern, die man wohl richtig schon in den Kreis der Bildwerke zieht, welche

5. die Sühnung in Delphi angehen. Da dieser Mythus erst durch Aischylos' Tragödie eine dichterische Gestaltung erhielt und populär wurde, so kommt er gar nicht auf älteren Vasenbildern vor. Wir finden zunächst die Flucht in den Tempel und an den Altar Apollons. Die Andeutung des delphischen Lokals wird auf einem sehr einfachen Bilde durch ein Lorbeerreis und durch die fliehende Priesterin gegeben, letztere kenntlich an dem grofsen Schlüssel, welchen sie hält (als κλειδοῦχος); Overbeck

Taf. 29, 5. Auf einer andern Vase mit roher Zeichnung (Compte-rendu Petersb. 1863 Taf. VI) sitzt Orest am Omphalos, umher lagern fünf Erinyen, die Priesterin mit dem Schlüssel flieht. Stephani erkennt darin die im Prolog der Eumeniden (v. 35—61) geschilderte Scene. Mehrmals tritt dann für den am Omphalos hingesunkenen Verfolgten Apollons feierliche Gestalt schützend ein, entweder heranschreitend (Wieseler, Denkm. II, 148) oder auf dem Dreifuſse sitzend (Overbeck 29, 4), jedesmal mit dem reinigenden Lorbeerzweige in der Hand. — Den eigentlichen Akt der Sühne treffen wir aber in dem höchst interessanten Gemälde einer apulischen Vase (Abb. 1314, nach Mon. Inst. IV, 48), welche einen religiösen Gebrauch in seltener Weise veranschaulicht. Orestes sitzt mit trauriger Miene auf der Basis des mit einem aus Wolle geflochtenen Netze umhangenen Omphalos, des »Nabels« der Erde; er hält das nackte Schwert. Hinter ihm steht Apollon, die Brust von dem Prachtgewande entblöſst; in der Linken stützt er einen Lorbeerstamm auf, mit der Rechten schwingt er ein lebendes Ferkel über dem Haupte des Mörders um. Denn dies ist nach Bötticher, Arch. Ztg. 1860 S. 61 der erste Teil der bei Aesch. Eum. 280 ff. kurz angedeuteten Zeremonie (χοιροκτόνοι καθαρμοί), deren zweiter in der wirklichen Besprengung der Hand und des Mordschwertes mit dem Blute des getöteten Ferkels besteht, worauf Bötticher das Bild bei Overbeck 29, 12 bezieht. Hinter Apollon steht seine Schwester Artemis als Jägerin gekleidet, Köcher und Bogen auf dem Rücken, zwei Jagdspieſse im Arm. Während dem sind links die verfolgenden Erinyen in Schlaf gesunken und liegen in malerischer Gruppe da; aber Klytämnestras Schatten ist wie bei Aesch. Eum. 94 ff. zu ihnen aufgestiegen und mahnt sie an ihre Pflicht; nicht fruchtlos; denn eine halb aus dem Boden auftauchende Erinys wird sogleich die Schwestern wecken, wie dort V. 140 ff. »Aus diesem Bilde kann man so recht die geistreiche Reproduktion der Poesie durch die bildende Kunst kennen lernen; denn in der Übereinstimmung mit Aischylos wie in den Abweichungen von ihm liegt gleich viel Takt. Da es darauf ankam, die Sühne durch Apollon zur Anschauung zu bringen, durfte Orestes nicht fliehend dargestellt werden, und weil er nicht eben fliehend gemalt ist, sondern noch in der Sühnung ruhig sitzt, durften die beiden schlafenden Erinyen nicht erwachend gebildet werden. Und doch wieder muſste an dies Erwachen und die neue Verfolgung erinnert werden, deshalb hat der Maler eine von den beiden schlafenden Schwestern getrennte Erinys wachend gemalt« (Overbeck). Hierzu möge noch die feine Bemerkung A. Feuerbachs gefügt werden, daſs auf diesem Bilde die Stirnen aller Figuren voller Runzeln gemalt sind, mit Ausnahme der göttlichen Geschwister, die von menschlichem Drang und Leiden als olympische Götter frei bleiben. — Ein anderes ebenso geistvoll komponiertes Vasenbild, welches wir in Abb. 1315, nach Millin, Peintures de vases II, 68 geben, zeichnet sich auch durch schöne und symmetrische Gruppierung der Personen, sowie durch den geistigen Gehalt vor vielen andern aus. Die Mitte des Bildes nimmt der groſse pythische Dreifuſs ein, hinter dem mit dem Wollbindennetze behangenen Omphalos, an welchem Orestes kniet. Lanzen und Schwert führt er auch hier zur Verteidigung gegen die fortwährenden Angriffe der Erinyen. »Zunächst rechts an Orestes, über den Dreifuſs hervorragend, und, weil von diesem gedeckt, nur halb gemalt, eine Erinys, welche zürnend auf Orestes herunterblickt und ihm mit geschwungener Schlange droht. Sie vertritt die augenblickliche Verfolgung. Es entspricht ihr links Apollon, der den augenblicklichen Schutz darstellt. Eine herrliche Jünglingsfigur, tritt er an dem mit Binden und Votivbildern geschmückten Lorbeerstamm vorbei, seinem Schützling nahe, den Blick auf eine zweite Erinys geheftet, welche ungleich ruhiger als ihre Schwester, sich zum Weggehen anschickt, indem sie noch den Blick auf Apollon heftet. Offenbar ist in diesen Personen



1314 Orestes' Sühnung.



1315 Orestes' Sühnung. (Zu Seite 1117.)

die Situation gegeben, welche, nur bewegter gefafst, Aischylos in den Eumeniden 187—223 darstellt. Apollon hat den Erinyen angekündigt, dafs über Orestes in Athen gerichtet werden solle, die Erinyen eilen dorthin, er aber kündigt an, dafs er auch dort seinen Schützling verteidigen werde. Die hier sich entfernende Erinys also vertritt die Anklage, welche gegen den Muttermörder vor dem Gerichte des Areiopagos erhoben wird. Ihr entspricht Athena rechts, in der sich Orestes' Rettung durch die Freisprechung des heiligen Gerichts repräsentiert. Den Fufs auf einen kleinen Altar gestellt, redet sie zu Orestes, der zu ihr demütig emporblickt. Endlich sehen wir oben in den beiden Ecken des Gemäldes noch zwei einander entsprechende Brustbilder. In demjenigen rechts, einer verschleierten Frau, wird Klytämnestras Schatten erkannt, der Jüngling im Filzhut auf der andern Seite ist offenbar Pylades, Orestes' treuer Begleiter. Auch diese beiden Personen stehen in gegensätzlicher Entsprechung; denn wie Pylades als Freund und Genosse des Orestes den Wunsch seiner Freisprechung, so vertritt Klytämnestra das Verlangen seiner Verurteilung; die Sache selbst aber wird unter den Göttern verhandelt.« Nach dieser feinen Ausdeutung weist Overbeck nochmals auf die geistvolle Markierung der Gegensätze in dem Bilde hin: unter den vier Hauptpersonen Apollon mit der Erinys, Athena mit Orestes redend; der Angeklagte und sein Anwalt sind in die Mitte gestellt zwischen die Anklägerin und die Richterin; und oben kreuzweis Pylades und Klytämnestra. In dem Ganzen aber der Hinweis auf die letzte Scene, nämlich

6. Orestes' Freisprechung in Athen. Von Aischylos wurde in die Sage die Neuerung eingeführt, wonach der im geistlichen Sinne durch Apollon gesühnte Orestes auch durch das weltliche Gericht gewissermafsen gerechtfertigt wird, offenbar zur Verherrlichung des athenischen Areopags und seines Grundsatzes, dafs bei gleicher Stimmenzahl der Richter der Beklagte durch den Stimmstein der Athena (ψῆφος Ἀθηνᾶς, *calculus Minervae*) freigesprochen wurde. Auffallen mufs es, dafs aus der klassischen Zeit Griechenlands kein hierauf bezügliches Denkmal bekannt ist (eine späte Münze von Tegea ist anders zu erklären; s. Wieseler zu Alte Denkm. II N. 237); nur das Bild einer Prachtvase aus Kertsch (abgeb. Compte-rendu 1860 Taf. 5) dürfte von Stephani richtig hierher bezogen sein: Orestes steht lorbeerbekränzt gegenüber der Athene, zwischen beiden



1316 Orestes' Freisprechung in Athen. (Zu Seite 1120.)

die Stimmurne; rechts sitzt Gaia mit einer Art Mauerkrone, neben einer grofsen Schlange; abseits Hermes; rings umher fünf Frauen, welche Stephani trotz mangelnder Abzeichen für Erinyen erklärt. Dagegen erwähnt Plin. 33, 156 von dem zu Pompejus' Zeit lebenden Ziseleur (τορευτής, *crustarius*) Zopyros zwei Silberbecher mit Darstellungen der Areopagiten und des Urteils des Orestes, welche auf 12000 Sestertien (= 207000 Mark) geschätzt wurden. Von der letzteren Komposition glaubt man eine Kopie zu besitzen in einem 1761 im Hafen von Antium gefundenen, sehr zierlichen, 11 cm hohen Silberbecher mit Henkeln, auf dessen Bauche die in Abb. 1316, nach Winckelmann, Mon. inéd. 151 gegebene Darstellung als getriebene Arbeit sich ringsum zieht. Die Deutung des in den meisten Teilen gut erhaltenen Bildwerkes (zuletzt herausgegeben von Michaelis, Das corsinische Silbergefäfs 1859) ist im ganzen zwar sicher, bietet jedoch in den Einzelheiten zu mancherlei Zweifeln Anlafs, woraus sich grofse Divergenzen in der Erklärung der meisten Figuren ergeben haben. Klar ist, dafs den Mittelpunkt der ganzen Handlung Athene einnimmt, welche im Untergewande und schwerem Mantel dasteht, gerüstet mit dem Helm, aber ohne die sonst selten fehlende Aigis. Der Mangel dieses Attributes weist hier wie anderwärts auf eine eminent friedliche Thätigkeit: die Göttin ist soeben im Begriff, den freisprechenden Stimmstein in die vor ihr auf dem Tische stehende Urne zu werfen. Ein Reliefbruchstück, eine Thonlampe und eine Gemme (alle bei Michaelis a. a. O. Taf. II, letztere auch bei Overbeck 30, 14) stellen dieselbe Scene in ganz gleicher Haltung dar und sprechen für direkte Nachbildung desselben Originals. Aber schon die links von dem Tische stehende Figur unseres Silberbechers in einem eigentümlichen ärmellosen langen Gewande, das von einem breiten Gurte mit grofser Schleife hinten zusammengehalten wird und am unteren Ende Fransen zeigt, hat allerlei Bedenken Raum gegeben. Winckelmann und die nachfolgenden Erklärer sahen in ihr die anklagende Erinys mit der Fackel auf der linken Schulter und einer (vermeintlichen) Schriftrolle in der rechten Hand; wogegen Michaelis das allerdings ungewöhnliche Kostüm (s. oben S. 495), die ruhige Haltung und das kurzgeschorene Haar geltend macht, welches eher einem männlichen Gerichtsschreiber zukomme. Dabei bleibt freilich die Fackel unerklärt. Allein nachdem ein Marmorbruchstück mit einer Replik dieser Figur vor dem Tische entdeckt ist, »deren herabhängende Rechte deutlich eine Peitsche hält, während die Linke fehlt« (Arch. Ztg. 1862 S. 279), so wird man die schon bezweifelte Schriftrolle aufgeben und (mit Petersen) zur Erinys zurückkehren müssen. Die Ähnlichkeit der auffallenden Tracht zwingt uns auch, mit demselben Erklärer die hinter Athena auf einem Felsen sitzende Figur, deren Geschlecht nicht minder zweifelhaft war, und die man deshalb früher entweder für die Anklägerin Erigone, Tochter des Aigisthos (nach der parischen Chronik) oder für den angeklagten Orestes selbst genommen hatte, für nichts anderes als eine zweite Erinys anzusehen. Der lange Chiton mit Shawlgürtel und das kurzgeschorene Haar kehrt auch bei Erinyen wieder auf römischen Sarkophagen (vgl. oben S. 837 in Abb. 920 die rechts von Lykurgos stehende Furie). Dafs der Mangel der Andeutung des Geschlechts einer Furie sehr wohl ansteht, ist an sich klar. »Die eine Erinys hat aber so gut eine zweite bei sich wie Orestes seinen Freund Pylades; und es entspricht nun dem schwermütigen Orestes die über Einmischung der Athene ergrimmte Erinys.« Orestes ist und bleibt aber nun wohl, was auch die meisten bisherigen Erklärer annehmen, der hinter der ersten Erinys stehende, schöngeformte nackte Jüngling, der mit der Chlamys überm linken Arme die rechte Hand noch wie halb betäubt an die Stirne gelegt hat und den Worten, mit denen Athene ihre Stimmabgabe begleitet, nachzusinnen scheint. Hinter ihm und hinter der sitzenden Erinys sind zwei Pfeiler aufgerichtet, die einfachste Andeutung des abgegrenzten Gerichtsraumes unter offenem Himmel auf dem Areopag, wo die zweite Erinys auf dem »Stein der Anklage« (Paus. 1, 28, 5) sitzt; der Sonnenzeiger ist auch nur eine der vielen öffentlichen Uhren in Athen. Aufserhalb dieser Schranken aber wird das gespannt auf den Ausgang der Sache harrende Volk dargestellt durch niemand anders als durch den Freund Pylades, der mit unwillkürlicher lebendigster Geberde über die scharf beobachtete Entscheidung Athenens aufzujubeln und den treuen Genossen zu begrüfsen im Begriffe ist, während die Schwester Elektra die gefalteten Hände an die Brust drückend ihrer Freude in sittsamster Weise Ausdruck verleiht. Dafs der Künstler nicht auch, was uns Neueren vielleicht als Hauptsache erscheint, die zwölf Areopagiten oder ihre Vertreter als Statisten mit aufgeführt hat, können wir ihm bei einiger Überlegung nur Dank wissen. [Bm]

Orpheus, der thrakische Sänger der Mythe. Er besafs als Sohn der Muse Kalliope eine so zauberhafte Macht des Gesanges, dafs die wilden Tiere, ja die Bäume und Felsen ihm nachfolgten, wie nicht blofs ältere und jüngere Dichter unzähligemal rühmen (Anspielung schon Aesch. Ag. 1598), sondern auch Kunstwerke darstellen. Im Musenhain auf dem Helikon stand unter andern Dichterbildern auch das des Thrakers Orpheus und neben ihm die personifizierte Weihegöttin (Τελετή), rings umher aus Marmor und Erz Tiere, die seinem Gesange lauschten (Paus. 9, 30, 3). Eine ähnliche Gruppe sah man in einem Musentempel in Pierien (Ps.-Callisth. v. Alex. I, 42).

Von der ersteren nimmt den Ausgangspunkt einer rhetorischen Schilderung Kallistratos stat. 7. Fast dieselbe Situation beschreibt als Gemälde in etwas phantastischer Weise Philostr. iun. 6. Beidemal wird dem Sänger eine goldgestickte phrygische (persische) Tiara (Spitzmütze) als Abzeichen gegeben, wie in klassischer Zeit gewöhnlich war (vgl. auch Plat. Symp. 179), weshalb sich Pausanias (X, 30, 3) wundert, dafs Polygnot in seinem Unterweltsgemälde den Orpheus, der leierspielend auf einem Hügel safs, in rein hellenische Tracht gekleidet habe. Aber auch Vergil läfst ihn in der pythischen Stola in seiner Unterwelt sitzen (Aen. VI, 645: *longa cum veste sacerdos*). Übrig gebliebene Denkmäler späterer Zeit zeigen ihn bald mehr, bald weniger hellenisch gekleidet, auch mit Beinkleidern und Schuhen. Die Tiara und das langwallende Sängerkleid zieren ihn auf den Vasenbildern mit der Unterwelt (s. Art.).

1. Die Bändigung der Tiere durch den Zauber des Gesanges stellt sich einfach schön dar in einem Mosaik bei Grandson in der Schweiz (abgeb. Millin, G. M. 107, 423). In dem Mittelfelde sitzt Orpheus, nur mit Ärmelchiton und Mantel bekleidet, barfufs und lorbeerbekränzt, die Leier haltend auf einem Löwen, umher ein Hund und einige Vögel. In acht Nebenfeldern sind teils wilde, teils zahme Tiere einzeln verteilt. Mehrere ähnliche Mosaiken und Sarkophage angeführt bei Welcker zu Philostr. S. 612; Müller, Archäol. S. 699; Arch. Ztg. 1868 S. 40. Auf Vasenbildern scheinen die Tiere nicht vorzukommen.

2. Orpheus und Eurydike. Bekanntlich mufs die schöne Nymphe bald nach der Hochzeit, von einer Schlange in die Ferse gestochen, sterben. Der unerschrocken in die Unterwelt hinabgestiegene Sänger rührt durch seine Klagen Persephone und erhält die Geliebte unter der Bedingung zurück, dafs er sich während des Rückweges nicht umblicken dürfe. Argwöhnisch und neugierig wendet er dennoch seine Augen zurück und sieht nun Eurydike als Schattenbild auf ewig verschwinden. Schon Eurip. Alc. 357 kennt diese Sage, welche im alexandrinischen Zeitalter die Dichter viel beschäftigte; ausführlich Ovid. Met. X, 1—85.

Den singenden Orpheus vor Persephone finden wir als stehende Figur auf den grofsen unteritalischen Vasen mit der Darstellung der Unterwelt (s. diesen Art.). Einer früheren Kunstepoche angehörig ist das Original, welches drei berühmten Marmorreliefs zu grunde liegt, deren eines in Neapel (dieses hier in Abb. 1317, nach Photographie), eine zweites in Villa Albani, ein drittes im Louvre sich befindet. Das letzte trägt die befremdlichen lateinischen Beischriften: *Amphion, Antiopa, Zethus,* infolge dessen Winckelmann (Mon. ined. 85) die Darstellung auf



1317 Orpheus und Eurydike sehen sich wieder.

jene Personen zu beziehen sich anstrengend bemühte. Später wurden diese Beischriften als modern erkannt (Welcker, Alte Denkm. II, 319). Die richtige Deutung gab Zoega (Bassiril. I, 42), geleitet durch die Beischriften des hier abgebildeten Neapler Exemplars über den Köpfen der Personen (in der Photographie kaum leserlich): ƸΥƎΦꟼΟ, ΗΥΡΥΔΙΚΗ, ΗΡΜΗΣ, deren Echtheit allerdings ebenfalls bestritten wird. Wir sehen darnach rechts Orpheus, links Hermes, in der Mitte Eurydike, letztere in griechischem Kostüm, während Orpheus durch den niedrigen, kappenartigen, mit einem Stachel versehenen Helm, den man öfters bei Amazonen wiederfindet, als Thraker charakteri-

siert ist (Brunn, Sitzungsber. Münch. Akad. 1881 Bd. II S. 101 f.). Hermes trägt nach älterer Weise aufser der Chlamys einen kurzen ärmellosen Chiton, wie auch Orpheus; Eurydike einen langen Chiton mit dem Überschlage, auf dem Hinterkopfe einen lang herabfallenden Schleier. Friederichs, Bausteine I, 176 bemerkt, die ganze Erscheinung des Hermes stimme genau überein mit den Jünglingen am Parthenonfriese. »Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziöse Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso. Aber auch die übrigen Figuren tragen in der Gewandung und in dem zarten Ausdruck den Stempel attischer Kunst und zwar der Blütezeit.« Den dargestellten Moment der Handlung betreffend, so hat man seit Zoega gemeint, der Künstler habe den kurzen Moment des voreiligen Wiedersehens ausdrücken wollen, in welchem Orpheus Abschied nehmen mufs und Hermes schon die Eurydike bei der Hand ergriffen hat, um sie wieder hinabzuführen. Weitergreifend erklärte Pervanoglu (Arch. Ztg. 1868 S. 74), das Relief habe als Grabmal gedient und stelle nur den letzten zärtlich-traurigen Abschied zweier sich liebenden Gatten vor. Diesen Gedanken hat wiederum Curtius aufgenommen und im Zusammenhange mit der Erörterung anderer Grabvorstellungen eine neue geistreiche Erklärung aufgestellt, wie folgt. »In Übereinstimmung mit Pervanoglu erkenne ich darin ein Grabmonument, halte aber den Mythus fest, indem ich denselben nach seiner ursprünglichen Form, auf welche schon Zoega hingewiesen hat, als Symbol persönlicher Fortdauer auffasse. So hat Hermesianax (Athen. XIII, 597; fg. 2 Schndw.) den Orpheus als glücklichen Bezwinger des Hades gefeiert, ohne eines zweiten Verlustes zu gedenken; die Rückführungen der Semele, der Alkestis, der Eurydike konnten durchaus in gleichem Sinne benutzt werden. Ein momentanes Wiedersehen, dem ewige Trennung folgt, könnte vielleicht den Gegenstand einer hoch pathetischen Darstellung bilden, aber schwerlich für den Reliefstil der älteren attischen Plastik sich eignen. Denn diese sucht das Friedliche und Harmonische; sie würde sich ihrem Charakter nach nie dazu verstehen, einen so grellen Mifston, wie den selbstverschuldeten Verlust des Teuersten, einen Abschied auf immer, im Bilde festzuhalten. Ein solcher Inhalt ist auch in dem vorliegenden Relief durchaus nicht zu erkennen. Eine milde Wehmut, wie sie allen attischen Grabreliefs eigen ist, liegt über dem Bilde, aber von Abschied ist keine Spur. (Denn wenn die alte Kunst einen solchen ausdrücken will, pflegt sie dies immer in sehr bestimmter Weise durch die Gruppierung auszusprechen, wie die Darstellungen von Protesilaos, Amphiaraos, Kora u. a. zeigen. Es wird die Idee des Abschiedes immer durch eine weggehende Figur versinnlicht. Auf den Grabreliefs hat man nie sagen können, wer denn eigentlich der Abschiednehmende sei.) Orpheus hat durch die Leier, welche er nach dem Spiele hat herunter sinken lassen, die Gattin zurückgeholt; sie ist auf dem Todeswege, welchen sie an Hermes' Hand angetreten hatte, umgekehrt, dem Gatten zugekehrt und hebt, gleichsam als Neuvermählte in bräutlicher Scham den Schleier empor; er blickt ihr tief in die Augen und fafst sie zärtlich, aber noch zaghaft an, weil er des wiedergewonnenen Besitzes noch nicht vollkommen sicher ist; denn noch steht sie in der Mitte zwischen Ober- und Unterwelt, noch hat auch Hermes sie angefafst, aber er steht so bescheiden zur Seite und hält sie so lose, dafs man sieht, er ist im Begriff sein Anrecht aufzugeben und sie dem Gatten zu lassen. Fassen wir die Gruppe so auf, dann steht der milde und friedliche Ton des Ganzen damit im schönsten Einklange. Dann war sie vollkommen geeignet, als trostreiches Bild der Palingenesie attische Gräber zu schmücken; dann erklärt sich auch die mehrfache Wiederholung des Reliefs, welches sich den plastischen Denkmälern des Unsterblichkeitsglaubens als

1318 Orpheus leierspielend. (Zu Seite 1123.)

ein auserwähltes Kleinod anreiht«. (Arch. Ztg. 1869 S. 16). Anders Kekulé, Bonner Kunstmuseum S. 38 ff. — Ein sehr spät gefertigter Bronzeeimer (abgeb. Mon. Inst. VI, 48) wird hierher gedeutet (Arch. Ztg. 1869 S. 87).

3. Auf das Treiben des Orpheus nach dem Verlust der Eurydike bezieht sich ein schönes Vasenbild (Abb. 1318, aus Mon. Inst. VIII, 43, 1), welches Dilthey, Annal. Inst. 1867 p. 172 ff. fein erläutert hat. Der Sänger sitzt in phrygisch-thrakischer Tracht, mit dem χιτὼν χειριδωτός, der κίδαρις, von welcher lange Seitenbänder herabfallen, aber in Schuhen und mit untergelegtem Mantel; er schlägt die (hier sechssaitige) Zither, deren süfser Wohllaut durch das aufmerksam zuhorchende Reh zu seinen Füfsen angedeutet ist. Ihm gegenüber stehen zwei thrakische Jünglinge, deren Handbewegungen ganz deutlich die Aufforderung enthalten, aufzustehen und an ihren Belustigungen teilzunehmen: der eine führt zwei Jagdspiefse und trägt Gamaschen (ἀναξυρίδες), der andre hält in der Linken eine grofse Muschel, welche hier als Blasinstrument anzusehen ist. (So nach Annal. 1872 p. 122, wo für den Gebrauch der Muscheln als Kriegs- und Jagdhörner bei Barbaren angeführt werden Eur. Iph. Taur. 295; Theocr. XXII, 75; Verg. Aen. VI, 171: *sed tum forte cava dum personat aequora concha.* Auch die Tritonen blasen auf Muscheln. Dilthey nahm es für ein Trinkhorn und erinnerte an die zahlreichen Stellen über thrakische Gelage.) Aber der trauernde Orpheus bleibt kalt nicht nur gegen diese Lockungen, sondern hat auch sein Gemüt gegen die zarten Regungen der Liebe verschlossen, wie von Spätern Ovid. Met. X, 73 ff.; Vergil. Georg. IV, 515 dies ausführen. Hinter seinem Sitze erscheinen zwei Frauen, deren Geberden dahin zu deuten sind, dafs die näher stehende in Liebe zu dem Sänger schmachtet, die andre ihr Trost zuzusprechen sucht. An den geschmückten Gewändern aller Personen ist zu beachten die Verzierung der Seitennaht durch breite farbige Aufschläge. Der Kopfputz der zweiten Frau ist die ὀπισθοσφενδόνη. In der rechten oberen Ecke des Bildes ist eine Schreibtafel aufgehängt; — der Dichter zeichnet seine Gesänge auf; zugleich als Andeutung, dafs die Scene im Hause vorgeht.



1319 Orpheus' Tod. (Zu Seite 1124.)

In der hier vorgestellten Stimmung des Orpheus findet die klassische Dichtung und Kunst das Motiv für

4. Orpheus' unnatürlichen Tod, dessen ursprünglich mythischer Sinn natürlich ein anderer ist und in dem Dunkelmanne (ὄρφος, ὀρφανός, dem

Geraubten und Beraubten) uns nur eine Variante des Dionysos als Zagreus (des Zerrissenen) erkennen läfst. Die schriftlichen Überlieferungen darüber gehen späterhin weit auseinander (Heydemann, Arch. Ztg. 1868 S. 3): »Nach den einen tötete er sich selbst aus Gram über den Verlust seiner Gattin, nach andern wurde er vom Blitz des Zeus erschlagen, weil er zu viel von den Mysterien mitteilte; allzu tendenziös ist die Sage, dafs er in den gesangreichen Schwan verwandelt wurde, oder dafs der Neid und die Undankbarkeit der Thraker ihm den Untergang bereiteten. Allgemeinere Verbreitung hatte die Legende von seiner Zerreifsung durch thrakische Weiber, über deren Ursache aber wiederum verschiedene Sagen bestanden. Bald geschah es aus Zorn über seinen durch das Unglück genährten Weiberhafs oder weil er es nicht über sich gewonnen hatte, aus Liebe zu sterben (Plat. Symp. 179 D), bald weil er die Männer zu sehr an sich fesselte oder gar der Knabenliebe fröhnte. Nach einigen übten die Frauen Rache wegen Ausschliefsung aus den Orgien; nach anderen erregte er dadurch den Zorn des Dionysos, dafs er zu tief in seine Mysterien eingedrungen oder dafs er einzig dem Dienst und der Verehrung des Lichtgottes Apollon sich widmete, und der erzürnte Gott machte die in Raserei versetzten Weiber zu Vollstreckerinnen der Strafe; nach einer ganz späten Überlieferung endlich war es vielmehr Aphrodite, welche die Frauen gegen ihn aufhetzte, weil seine Mutter Kalliope im Streit zwischen ihr und Persephone um den Knaben Adonis zu ihren Ungunsten entschieden hatte.« Kunstdarstellungen von Orpheus' Tode werden nicht erwähnt und sind nur übrig geblieben in einer Anzahl rotfiguriger Vasenbilder, welche sämtlich an die Legende vom Zorn des Dionysos anknüpfen und den Sänger nach Art des Pentheus (s. Art.) von rasenden Weibern erschlagen lassen. »Da sehen wir den Sänger, wie auf dem delphischen Bilde des Polygnotos, immer in rein griechischer Tracht, bald bekleidet und mit dem Lorbeerkranz um die langen Locken, bald nur noch mit dem Mantel versehen und schon des verdienten Kranzes beraubt, sich verzweiflungsvoll auf der Flucht umwenden und mit der gebrechlichen Leier das Leben vergebens verteidigen gegen seine Angreiferinnen, deren Zahl ebenso verschieden ist, wie ihre Mordwaffe. In wilder Raserei daherstürmend, nach Thrakersitte zuweilen tätowiert, schwingen sie auf den Unglücklichen die Axt oder zücken gegen ihn das Schwert; auch Steine, Bratspiefse und einmal eine gezahnte Sichel finden sich in ihren Händen; in einem Vasenbilde erscheint eine Mörderin hoch zu Rofs, einer Amazone vergleichbar, mit gezückter Lanze.« Wir geben unter den von Heydemann a. a. O. aufgezählten Bildern eins nach Gerhard, Trinksch. u. Gefäfse Taf. J (Abb. 1319), welches sich durch klassische Einfachheit und Schönheit auszeichnet. Der Lorbeerstamm hinter der Bacchantin, sowie auch der Lorbeerkranz im Haare des Sängers deutet auf die apollinische Natur des letzteren; seine reizende Jugend und seine Wehrlosigkeit sind rührende Nebenzüge. Aber auch die Thrakerin mit der ihr eigentümlichen Mordwaffe (*bipennis*) erweckt Interesse. Sie ist keine rasende Bacchantin der gewöhnlichen Art, sondern steht gewaltig grofs in ihrem langen breitgegürteten Doppelkleide da, mit dem reichen, über dem Nacken zierlich in Bändern eingebundenen Haarwuchs, mit der junonischen Stirnkrone, die ihr Haupt ziert. Die Scene gleicht einem feierlichen Gottesdienste. Bewegtere Darstellungen mit mehr Figuren, einigermafsen an Ovid. Met. XI, 1—84 erinnernd, s. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 156 u. Mon. Inst. IX, 30, wo der Mord in seiner ganzen Gräfslichkeit dargestellt ist und der Sänger vom Thyrsos durchbohrt schon niedersinkt. Dagegen geben einige andre Bilder den spannenden Moment wieder, wo Orpheus singend dasitzt, ein Thraker hört ihm zu, ein Silen lauscht den Tönen als Repräsentant der ganzen Natur, während auf den Seiten die Weiber mit ihren Mordwerkzeugen nahen (Arch. Ztg. 1868 Taf. 3). [Bm]





P

Pädagogen. Wenn in Griechenland, und zwar vornehmlich in Athen, denn in Lakedämon waren abweichende Verhältnisse, ein Knabe aus den besseren Ständen in das Alter gekommen war, wo er nicht mehr im Frauengemach unter der Pflege von Mutter und Amme bleiben konnte, wurde er bis zu den Ephebenjahren der Aufsicht eines zuverlässigen älteren Dieners anvertraut, welcher den Namen παιδαγωγός führte. Dieser Pädagog hatte mit dem Unterricht des Knaben gar nichts zu thun; da es in der Regel ein Sklave war, so würde es ihm auch in den meisten Fällen an der Befähigung hierfür gefehlt haben. Aufgabe der Pädagogen war vielmehr, ihre Schutzbefohlenen bei öffentlichen Ausgängen, namentlich zur Schule und zu dem Turnplatze, zu begleiten, ihnen ihre Schulbücher, Schreibgeräte, Strigel, Ölfläschchen etc. nachzutragen und besonders in der Palästra darauf zu achten, dafs sich dieselben gesittet betrugen und nichts Ungehöriges vorkam; auch bei dem Schulunterricht scheinen sie vielfach zugegen gewesen zu sein, und überhaupt verliefsen sie ihre Zöglinge nur selten. Sie waren also ungefähr, was man in neuerer Zeit Hofmeister genannt hat, nur eben mit dem Unterschied, dafs sie nicht Unterricht erteilten; dafür hatten sie den Knaben gegenüber das volle Züchtigungsrecht. Die bildende Kunst, welche im Anschlufs an die Tragödie das Institut der Pädagogen bereits in die heroische Zeit verlegt, wo davon noch keine Rede ist, liebt es, in den mythologischen Darstellungen sie durch das Äufsere und die Tracht als barbarische Sklaven zu charakterisieren; sie erscheinen da meist mit ungriechischem Typus, kahlem Kopf, struppigem Bart, gekleidet in einen kurzen Ärmelchiton und zottigen Mantel mit hohen Stiefeln, oft auch mit Beinkleidern, in der Hand einen derben Knotenstock; so z. B. sehen wir den Pädagogen in der bekannten Gruppe der Niobe (s. »Skopas«), auf Darstellungen der kindermordenden Medea (s. Abb. 980), bei der Leiche des Archemoros (s. Abb. 120) u. s. w. Indessen ist diese Tracht, so sehr sie auch wirklich mit der von den Barbaren Nordgriechenlands übereinstimmen mag, doch in diesem Falle schwerlich dem wirklichen Leben des 5. und der folgenden Jahrhunderte, sondern dem Bühnenkostüm entlehnt, in dem sich traditionelle Trachten für bestimmte Charaktere des Dramas stehend erhielten; auf allen Darstellungen des täglichen Lebens aber, namentlich in den Vasenbildern, auf denen wir den Pädagogen mit ihren Zöglingen öfters begegnen, unterscheiden sie sich wenigstens in der Tracht, und meistens auch im Gesichtstypus, durchaus nicht von den andern Hellenen; es sind da meist ältere Männer im Chiton oder Himation, und so werden sie wohl auch in den Strafsen Athens gegangen sein. — In drastisch humoristischer Weise führt uns die hier Abb. 1320 (nach Arch. Ztg. XL Taf. 8) abgebildete Terrakottagruppe

des Berliner Museums einen Pädagogen mit zwei Zöglingen vor. Der Herausgeber (E. Curtius) schildert dieselbe folgendermafsen (ebdas. S. 157): »Wir sehen einen bärtigen Alten vor uns, der mit seinem Dickkopfe, seiner grofsen Glatze, seiner Stumpfnase und dem zusammengedrückten Gesichte sofort an den Silen erinnert. Der weise Silen, der Erzieher des Dionysos, ist das Vorbild aller Lehr- und Zuchtmeister, und so steht auch hier der menschliche Pädagog in



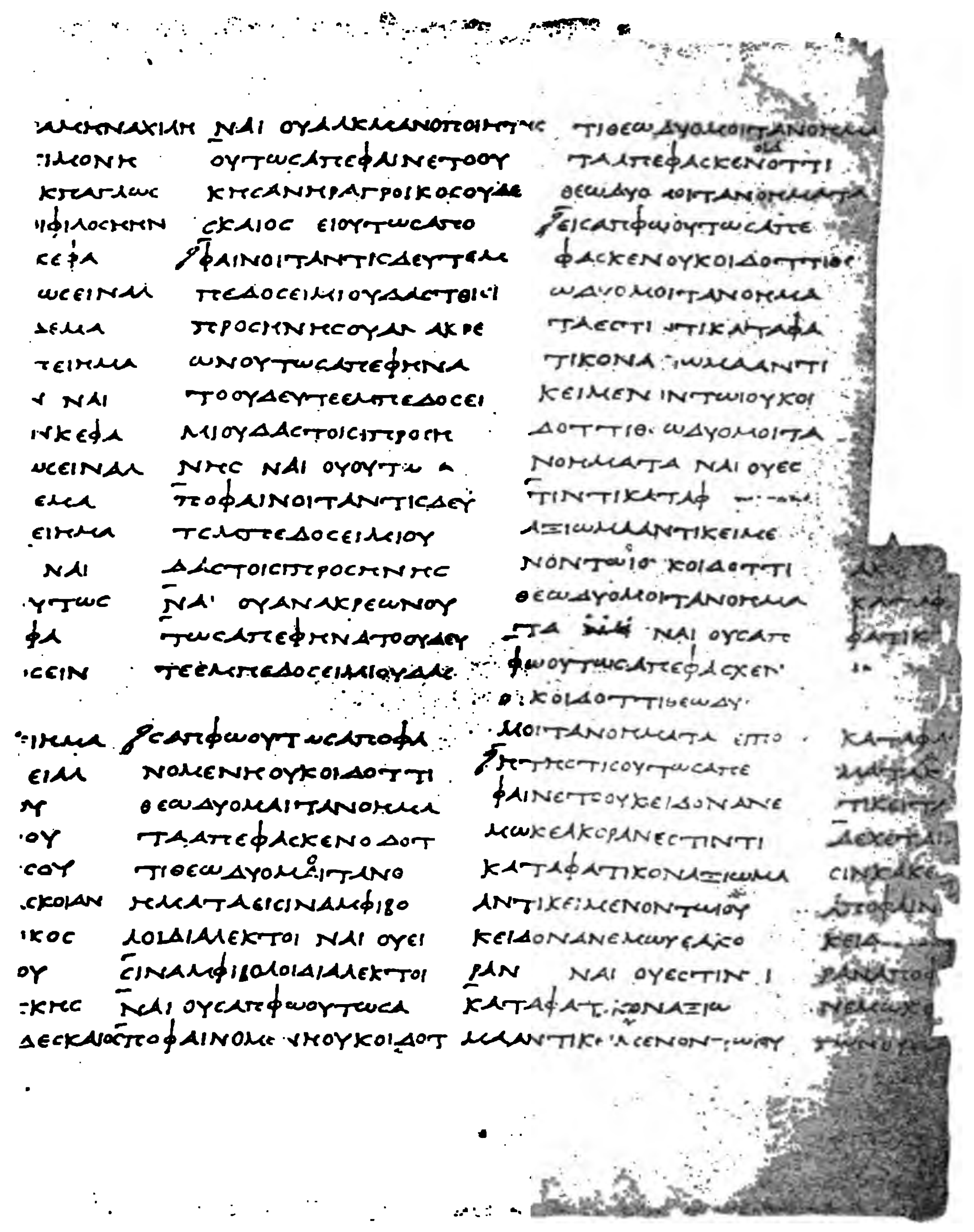
1320 Die Zöglinge. (Zu Seite 1125.)

vollkommen silenischer Figur vor uns, und zwar mitten in seiner pädagogischen Wirksamkeit unter der ihm anvertrauten Jugend. Einen Jungen hat er am Ohre gefafst. Das *aurem vellere*, sonst nur aus Gemmen bekannt, ist hier sehr drastisch dargestellt. Der Knabe wendet schmerzhaft den Kopf, der Mund öffnet sich zum Schreien und der rechte Arm greift nach der Schmerzensstelle, um die Hand des Peinigers zu entfernen. Der Alte dagegen ist ein Bild der behaglichsten Gemütsruhe. Seine linke Schulter ist ein wenig in die Höhe gezogen, sein Oberkörper neigt sich nach rechts und den rechten Ellbogen mufs man sich aufgestützt denken, um ohne die geringste Mühe seine Züchtigung ausführen zu können (?); ja, man glaubt dem Alten anzusehen, dafs er mit einem gewissen Wohlbehagen seines Amtes wartet. In der Linken hält er einen Lederstreifen, eine ἱμάσθλη, welche in Anwendung kommen soll, wenn die mildere Züchtigung, die den Pflichtvergessenen an seine Schuldigkeit mahnt, ihren Zweck verfehlen sollte. — Die beiden Figuren bilden eine in sich vollständige und abgeschlossene Gruppe. Dazu kommt eine dritte Figur, welche, nur äufserlich hinangeschoben, senkrecht vor dem Pädagogen aufgestellt ist, ein Knabe, vom Kopf bis zum Fufs in sein Mäntelchen eingewickelt, selbstzufrieden und stillvergnügt vor sich hinschauend. Er ist das Gegenstück zu dem Gezüchtigten. Gehorsam und wohlgesittet steht er da, der Normalschüler; nicht ohne einen gewissen Tugendstolz vergleicht er sich mit seinem Kameraden.« Vgl. Becker-Göll, Charikles II, 46 ff. [Bl]

Palaeographie bezeichnet eigentlich die Kenntnis der alten Schriftarten, als Hilfswissenschaft der klassischen Philologie aber begreift sie ein viel engeres Gebiet. Denn einmal denkt man nur an das Griechische und das Lateinische, und auch hier wieder fällt die Schrift auf hartem Materiale (Stein, Metall) in die Epigraphik (Inschriftenkunde), so dafs der Palaeographie eigentlich nur das mit einer Flüssigkeit wie Tinte auf Papyrus oder Pergament Geschriebene übrig bleibt. Doch pflegt man die in der Mitte liegende Schrift mit Griffel auf Wachstafeln, die freilich nicht litterarischen Zwecken dient, gleichfalls der Palaeographie zuzuteilen. Der Zeit nach wird der klassische Philologe nur selten über das 15. Jahrhundert hinabzusteigen haben, während der Historiker oder der Romanist allerdings oft mit jüngeren Handschriften sich beschäftigen muss.

Die Anfänge der Wissenschaft der Palaeographie gehören dem Ende des 17. Jahrhunderts und dem Beginne des 18. Jahrhunderts an, und zwar den Benediktinern Frankreichs, J. Mabillon (de re diplomatica, Paris 1681), Bern. Montfaucon (palaeographia graeca, Paris 1708). Sie trat damals in Verbindung mit der Diplomatik (Lehre von den historischen Urkunden) auf, die sich jetzt als eigene Disziplin abgelöst hat. Erst in neuerer Zeit haben auch deutsche Gelehrte, zum Teil durch die Berliner Akademie der Wissenschaften unterstützt, diese Studien wesentlich gefördert und durch Herausgabe von Schrifttafeln popularisiert.

Die antike Litteratur hat man sich, nicht nur für Ägypten, sondern auch für Griechenland und Rom in der Zeit vor Christi Geburt und noch für einige Jahrhunderte nach Chr. wesentlich auf Papyrus geschrieben zu denken, über dessen technische Herstellung aus der Papyrusstaude, namentlich



1321 Ägyptische Papyrushandschrift. (Zu Seite 1128.)

die Stimmurne; rechts sitzt Gaia mit einer Art Mauerkrone, neben einer grofsen Schlange; abseits Hermes; rings umher fünf Frauen, welche Stephani trotz mangelnder Abzeichen für Erinyen erklärt. Dagegen erwähnt Plin. 33, 156 von dem zu Pompejus' Zeit lebenden Ziseleur (τορευτής, *crustarius*) Zopyros zwei Silberbecher mit Darstellungen der Areopagiten und des Urteils des Orestes, welche auf 12 000 Sestertien (= 207 000 Mark) geschätzt wurden. Von der letzteren Komposition glaubt man eine Kopie zu besitzen in einem 1761 im Hafen von Antium gefundenen, sehr zierlichen, 11 cm hohen Silberbecher mit Henkeln, auf dessen Bauche die in Abb. 1316, nach Winckelmann, Mon. inéd. 151 gegebene Darstellung als getriebene Arbeit sich ringsum zieht. Die Deutung des in den meisten Teilen gut erhaltenen Bildwerkes (zuletzt herausgegeben von Michaelis, Das corsinische Silbergefäfs 1859) ist im ganzen zwar sicher, bietet jedoch in den Einzelheiten zu mancherlei Zweifeln Anlafs, woraus sich grofse Divergenzen in der Erklärung der meisten Figuren ergeben haben. Klar ist, dafs den Mittelpunkt der ganzen Handlung Athene einnimmt, welche im Untergewande und schwerem Mantel dasteht, gerüstet mit dem Helm, aber ohne die sonst selten fehlende Aigis. Der Mangel dieses Attributes weist hier wie anderwärts auf eine eminent friedliche Thätigkeit: die Göttin ist soeben im Begriff, den freisprechenden Stimmstein in die vor ihr auf dem Tische stehende Urne zu werfen. Ein Reliefbruchstück, eine Thonlampe und eine Gemme (alle bei Michaelis a. a. O. Taf. II, letztere auch bei Overbeck 30, 14) stellen dieselbe Scene in ganz gleicher Haltung dar und sprechen für direkte Nachbildung desselben Originals. Aber schon die links von dem Tische stehende Figur unseres Silberbechers in einem eigentümlichen ärmellosen langen Gewande, das von einem breiten Gurte mit grofser Schleife hinten zusammengehalten wird und am unteren Ende Fransen zeigt, hat allerlei Bedenken Raum gegeben. Winckelmann und die nachfolgenden Erklärer sahen in ihr die anklagende Erinys mit der Fackel auf der linken Schulter und einer (vermeintlichen) Schriftrolle in der rechten Hand; wogegen Michaelis das allerdings ungewöhnliche Kostüm (s. oben S. 495), die ruhige Haltung und das kurzgeschorene Haar geltend macht, welches eher einem männlichen Gerichtsschreiber zukomme. Dabei bleibt freilich die Fackel unerklärt. Allein nachdem ein Marmorbruchstück mit einer Replik dieser Figur vor dem Tische entdeckt ist, »deren herabhängende Rechte deutlich eine Peitsche hält, während die Linke fehlt« (Arch. Ztg. 1862 S. 279), so wird man die schon bezweifelte Schriftrolle aufgeben und (mit Petersen) zur Erinys zurückkehren müssen. Die Ähnlichkeit der auffallenden Tracht zwingt uns auch, mit demselben Erklärer die hinter Athena auf einem Felsen sitzende Figur, deren Geschlecht nicht minder zweifelhaft war, und die man deshalb früher entweder für die Anklägerin Erigone, Tochter des Aigisthos (nach der parischen Chronik) oder für den angeklagten Orestes selbst genommen hatte, für nichts anderes als eine zweite Erinys anzusehen. Der lange Chiton mit Shawlgürtel und das kurzgeschorene Haar kehrt auch bei Erinyen wieder auf römischen Sarkophagen (vgl. oben S. 837 in Abb. 920 die rechts von Lykurgos stehende Furie). Dafs der Mangel der Andeutung des Geschlechts einer Furie sehr wohl ansteht, ist an sich klar. »Die eine Erinys hat aber so gut eine zweite bei sich wie Orestes seinen Freund Pylades; und es entspricht nun dem schwermütigen Orestes die über Einmischung der Athene ergrimmte Erinys.« Orestes ist und bleibt aber nun wohl, was auch die meisten bisherigen Erklärer annehmen, der hinter der ersten Erinys stehende, schöngeformte nackte Jüngling, der mit der Chlamys überm linken Arme die rechte Hand noch wie halb betäubt an die Stirne gelegt hat und den Worten, mit denen Athene ihre Stimmabgabe begleitet, nachzusinnen scheint. Hinter ihm und hinter der sitzenden Erinys sind zwei Pfeiler aufgerichtet, die einfachste Andeutung des abgegrenzten Gerichtsraumes unter offenem Himmel auf dem Areopag, wo die zweite Erinys auf dem »Stein der Anklage« (Paus. I, 28, 5) sitzt; der Sonnenzeiger ist auch nur eine der vielen öffentlichen Uhren in Athen. Aufserhalb dieser Schranken aber wird das gespannt auf den Ausgang der Sache harrende Volk dargestellt durch niemand anders als durch den Freund Pylades, der mit unwillkürlicher lebendigster Geberde über die scharf beobachtete Entscheidung Athenens aufzujubeln und den treuen Genossen zu begrüfsen im Begriffe ist, während die Schwester Elektra die gefalteten Hände an die Brust drückend ihrer Freude in sittsamster Weise Ausdruck verleiht. Dafs der Künstler nicht auch, was uns Neueren vielleicht als Hauptsache erscheint, die zwölf Areopagiten oder ihre Vertreter als Statisten mit aufgeführt hat, können wir ihm bei einiger Überlegung nur Dank wissen. [Bm]

Orpheus, der thrakische Sänger der Mythe. Er besafs als Sohn der Muse Kalliope eine so zauberhafte Macht des Gesanges, dafs die wilden Tiere, ja die Bäume und Felsen ihm nachfolgten, wie nicht blofs ältere und jüngere Dichter unzähligemal rühmen (Anspielung schon Aesch. Ag. 1598), sondern auch Kunstwerke darstellen. Im Musenhain auf dem Helikon stand unter andern Dichterbildern auch das des Thrakers Orpheus und neben ihm die personifizierte Weihegöttin (Τελετή), rings umher aus Marmor und Erz Tiere, die seinem Gesange lauschten (Paus. 9, 30, 3). Eine ähnliche Gruppe sah man in einem Musentempel in Pierien (Ps.-Callisth. v. Alex. I, 42).

Von der ersteren nimmt den Ausgangspunkt einer rhetorischen Schilderung Kallistratos stat. 7. Fast dieselbe Situation beschreibt als Gemälde in etwas phantastischer Weise Philostr. iun. 6. Beidemal wird dem Sänger eine goldgestickte phrygische (persische) Tiara (Spitzmütze) als Abzeichen gegeben, wie in klassischer Zeit gewöhnlich war (vgl. auch Plat. Symp. 179), weshalb sich Pausanias (X, 30, 3) wundert, dafs Polygnot in seinem Unterweltsgemälde den Orpheus, der leierspielend auf einem Hügel safs, in rein hellenische Tracht gekleidet habe. Aber auch Vergil läfst ihn in der pythischen Stola in seiner Unterwelt sitzen (Aen. VI, 645: *longa cum veste sacerdos*). Übrig gebliebene Denkmäler späterer Zeit zeigen ihn bald mehr, bald weniger hellenisch gekleidet, auch mit Beinkleidern und Schuhen. Die Tiara und das langwallende Sängerkleid zieren ihn auf den Vasenbildern mit der Unterwelt (s. Art.).

1. Die Bändigung der Tiere durch den Zauber des Gesanges stellt sich einfach schön dar in einem Mosaik bei Grandson in der Schweiz (abgeb. Millin, G. M. 107, 423). In dem Mittelfelde sitzt Orpheus, nur mit Ärmelchiton und Mantel bekleidet, barfufs und lorbeerbekränzt, die Leier haltend auf einem Löwen, umher ein Hund und einige Vögel. In acht Nebenfeldern sind teils wilde, teils zahme Tiere einzeln verteilt. Mehrere ähnliche Mosaiken und Sarkophage angeführt bei Welcker zu Philostr. S. 612; Müller, Archäol. S. 699; Arch. Ztg. 1868 S. 40. Auf Vasenbildern scheinen die Tiere nicht vorzukommen.

2. Orpheus und Eurydike. Bekanntlich mufs die schöne Nymphe bald nach der Hochzeit, von einer Schlange in die Ferse gestochen, sterben. Der unerschrocken in die Unterwelt hinabgestiegene Sänger rührt durch seine Klagen Persephone und erhält die Geliebte unter der Bedingung zurück, dafs er sich während des Rückweges nicht umblicken dürfe. Argwöhnisch und neugierig wendet er dennoch seine Augen zurück und sieht nun Eurydike als Schattenbild auf ewig verschwinden. Schon Eurip. Alc. 357 kennt diese Sage, welche im alexandrinischen Zeitalter die Dichter viel beschäftigte; ausführlich Ovid. Met. X, 1—85.

Den singenden Orpheus vor Persephone finden wir als stehende Figur auf den grofsen unteritalischen Vasen mit der Darstellung der Unterwelt (s. diesen Art.). Einer früheren Kunstepoche angehörig ist das Original, welches drei berühmten Marmorreliefs zu grunde liegt, deren eines in Neapel (dieses hier in Abb. 1317, nach Photographie), eine zweites in Villa Albani, ein drittes im Louvre sich befindet. Das letzte trägt die befremdlichen lateinischen Beischriften: *Amphion, Antiopa, Zethus,* infolge dessen Winckelmann (Mon. ined. 85) die Darstellung auf



1317 Orpheus und Eurydike sehen sich wieder.

jene Personen zu beziehen sich anstrengend bemühte. Später wurden diese Beischriften als modern erkannt (Welcker, Alte Denkm. II, 319). Die richtige Deutung gab Zoega (Bassiril. I, 42), geleitet durch die Beischriften des hier abgebildeten Neapler Exemplars über den Köpfen der Personen (in der Photographie kaum leserlich): ΞΥΞΦϘΟ, ΗΥΡΥΔΙΚΗ, ΗΡΜΗΣ, deren Echtheit allerdings ebenfalls bestritten wird. Wir sehen darnach rechts Orpheus, links Hermes, in der Mitte Eurydike, letztere in griechischem Kostüm, während Orpheus durch den niedrigen, kappenartigen, mit einem Stachel versehenen Helm, den man öfters bei Amazonen wiederfindet, als Thraker charakteri-

siert ist Brunn, Sitzungsber. Münch. Akad. 1881 Bd. II S. 101 f.). Hermes trägt nach älterer Weise aufser der Chlamys einen kurzen armellosen Chiton, wie auch Orpheus; Eurydike einen langen Chiton mit dem Überschlage, auf dem Hinterkopfe einen lang herabfallenden Schleier. Friederichs, Bausteine I, 176 bemerkt, die ganze Erscheinung des Hermes stimme genau überein mit den Jünglingen am Parthenonfriese. ›Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziöse Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso. Aber auch die übrigen Figuren tragen in der Gewandung und in dem zarten Ausdruck den Stempel attischer Kunst und zwar der Blütezeit.‹ Den dargestellten Moment der Handlung betreffend, so hat man seit Zoega gemeint, der Künstler

1318 Orpheus leierspielend. (Zu Seite 1123.)

habe den kurzen Moment des voreiligen Wiedersehens ausdrücken wollen, in welchem Orpheus Abschied nehmen mufs und Hermes schon die Eurydike bei der Hand ergriffen hat, um sie wieder hinabzuführen. Weitergreifend erklärte Pervanoglu (Arch. Ztg. 1868 S. 74), das Relief habe als Grabmal gedient und stelle nur den letzten zärtlich-traurigen Abschied zweier sich liebenden Gatten vor. Diesen Gedanken hat wiederum Curtius aufgenommen und im Zusammenhange mit der Erörterung anderer Grabvorstellungen eine neue geistreiche Erklärung aufgestellt, wie folgt. ›In Übereinstimmung mit Pervanoglu erkenne ich darin ein Grabmonument, halte aber den Mythus fest, indem ich denselben nach seiner ursprünglichen Form, auf welche schon Zoega hingewiesen hat, als Symbol persönlicher Fortdauer auffasse. So hat Hermesianax (Athen. XIII, 597; fg. 2 Schndw.) den Orpheus als glücklichen Bezwinger des Hades gefeiert, ohne eines zweiten Verlustes zu gedenken; die Rück-

führungen der Semele, der Alkestis, der Eurydike konnten durchaus in gleichem Sinne benutzt werden. Ein momentanes Wiedersehen, dem ewige Trennung folgt, könnte vielleicht den Gegenstand einer hoch pathetischen Darstellung bilden, aber schwerlich für den Reliefstil der älteren attischen Plastik sich eignen. Denn diese sucht das Friedliche und Harmonische; sie würde sich ihrem Charakter nach nie dazu verstehen, einen so grellen Mifston, wie den selbstverschuldeten Verlust des Teuersten, einen Abschied auf immer, im Bilde festzuhalten. Ein solcher Inhalt ist auch in dem vorliegenden Relief durchaus nicht zu erkennen. Eine milde Wehmut, wie sie allen attischen Grabreliefs eigen ist, liegt über dem Bilde, aber von Abschied ist keine Spur. (Denn wenn die alte Kunst einen solchen ausdrücken will, pflegt sie dies immer in sehr bestimmter Weise durch die Gruppierung auszusprechen, wie die Darstellungen von Protesilaos, Amphiaraos, Kora u. a. zeigen. Es wird die Idee des Abschiedes immer durch eine weggehende Figur versinnlicht. Auf den Grabreliefs hat man nie sagen können, wer denn eigentlich der Abschiednehmende sei.) Orpheus hat durch die Leier, welche er nach dem Spiele hat herunter sinken lassen, die Gattin zurückgeholt; sie ist auf dem Todeswege, welchen sie an Hermes' Hand angetreten hatte, umgekehrt, dem Gatten zugekehrt, und hebt, gleichsam als Neuvermählte in bräutlicher Scham den Schleier empor; er blickt ihr tief in die Augen und fafst sie zärtlich, aber noch zaghaft an, weil er des wiedergewonnenen Besitzes noch nicht vollkommen sicher ist; denn noch steht sie in der Mitte zwischen Ober- und Unterwelt, noch hat auch Hermes sie angefafst, aber er steht so bescheiden zur Seite und hält sie so lose, dafs man sieht, er ist im Begriff sein Anrecht aufzugeben und sie dem Gatten zu lassen. Fassen wir die Gruppe so auf, dann steht der milde und friedliche Ton des Ganzen damit im schönsten Einklange. Dann war sie vollkommen geeignet, als trostreiches Bild der Palingenesie attische Gräber zu schmücken; dann erklärt sich auch die mehrfache Wiederholung des Reliefs, welches sich den plastischen Denkmälern des Unsterblichkeitsglaubens als

ein auserwähltes Kleinod anreiht«. (Arch. Ztg. 1869 S. 16). Anders Kekulé, Bonner Kunstmuseum S. 38 ff. — Ein sehr spät gefertigter Bronzeeimer (abgeb. Mon. Inst. VI, 48) wird hierher gedeutet (Arch. Ztg. 1869 S. 87).

3. Auf das Treiben des Orpheus nach dem Verlust der Eurydike bezieht sich ein schönes Vasenbild (Abb. 1318, aus Mon. Inst. VIII, 43, 1), welches Dilthey, Annal. Inst. 1867 p. 172 ff. fein erläutert hat. Der Sänger sitzt in phrygisch-thrakischer Tracht, mit dem χιτών χειριδωτός, der κίδαρις, von welcher lange Seitenbänder herabfallen, aber in Schuhen und mit untergelegtem Mantel; er schlägt die (hier sechssaitige) Zither, deren süfser Wohllaut durch das aufmerksam zuhorchende Reh zu seinen Füfsen angedeutet ist. Ihm gegenüber stehen zwei thrakische Jünglinge, deren Handbewegungen ganz deutlich die Aufforderung enthalten, aufzustehen und an ihren Belustigungen teilzunehmen: der eine führt zwei Jagdspiefse und trägt Gamaschen (ἀναξυρίδες), der andre hält in der Linken eine grofse Muschel, welche hier als Blasinstrument anzusehen ist. (So nach Annal. 1872 p. 122, wo für den Gebrauch der Muscheln als Kriegs- und Jagdhörner bei Barbaren angeführt werden Eur. Iph. Taur. 295; Theocr. XXII, 75; Verg. Aen. VI, 171: *sed tum forte cava dum personat aequora concha.* Auch die Tritonen blasen auf Muscheln. Dilthey nahm es für ein Trinkhorn und erinnerte an die zahlreichen Stellen über thrakische Gelage.) Aber der trauernde Orpheus bleibt kalt nicht nur gegen diese Lockungen, sondern hat auch sein Gemüt gegen die zarten Regungen der Liebe verschlossen, wie von Spätern Ovid. Met. X, 73 ff.; Vergil. Georg. IV, 515 dies ausführen. Hinter seinem Sitze erscheinen zwei Frauen, deren Geberden dahin zu deuten sind, dafs die näher stehende in Liebe zu dem Sänger schmachtet, die andre ihr Trost zuzusprechen sucht. An den geschmückten Gewändern aller Personen ist zu beachten die Verzierung der Seitennaht durch breite farbige Aufschläge. Der Kopfputz der zweiten Frau ist die ὀπισθοσφενδόνη. In der rechten oberen Ecke des Bildes ist eine Schreibtafel aufgehängt; — der Dichter zeichnet seine Gesänge auf; zugleich als Andeutung, dafs die Scene im Hause vorgeht.



1319 Orpheus' Tod. (Zu Seite 1124.)

In der hier vorgestellten Stimmung des Orpheus findet die klassische Dichtung und Kunst das Motiv für

4. Orpheus' unnatürlichen Tod, dessen ursprünglich mythischer Sinn natürlich ein anderer ist und in dem Dunkelmanne (ὄρφος, ὀρφανός, dem

Geraubten und Beraubten) uns nur eine Variante des Dionysos als Zagreus (des Zerrissenen) erkennen läfst. Die schriftlichen Überlieferungen darüber gehen späterhin weit auseinander (Heydemann, Arch. Ztg. 1868 S. 3): »Nach den einen tötete er sich selbst aus Gram über den Verlust seiner Gattin, nach andern wurde er vom Blitz des Zeus erschlagen, weil er zu viel von den Mysterien mitteilte; allzu tendenziös ist die Sage, dafs er in den gesangreichen Schwan verwandelt wurde, oder dafs der Neid und die Undankbarkeit der Thraker ihm den Untergang bereiteten. Allgemeinere Verbreitung hatte die Legende von seiner Zerreifsung durch thrakische Weiber, über deren Ursache aber wiederum verschiedene Sagen bestanden. Bald geschah es aus Zorn über seinen durch das Unglück genährten Weiberhafs oder weil er es nicht über sich gewonnen hatte, aus Liebe zu sterben (Plat. Symp. 179 D), bald weil er die Männer zu sehr an sich fesselte oder gar der Knabenliebe fröhnte. Nach einigen übten die Frauen Rache wegen Ausschliefsung aus den Orgien; nach anderen erregte er dadurch den Zorn des Dionysos, dafs er zu tief in seine Mysterien eingedrungen oder dafs er einzig dem Dienst und der Verehrung des Lichtgottes Apollon sich widmete, und der erzürnte Gott machte die in Raserei versetzten Weiber zu Vollstreckerinnen der Strafe; nach einer ganz späten Überlieferung endlich war es vielmehr Aphrodite, welche die Frauen gegen ihn aufhetzte, weil seine Mutter Kalliope im Streit zwischen ihr und Persephone um den Knaben Adonis zu ihren Ungunsten entschieden hatte.« Kunstdarstellungen von Orpheus' Tode werden nicht erwähnt und sind nur übrig geblieben in einer Anzahl rotfiguriger Vasenbilder, welche sämtlich an die Legende vom Zorn des Dionysos anknüpfen und den Sänger nach Art des Pentheus (s. Art.) von rasenden Weibern erschlagen lassen. »Da sehen wir den Sänger, wie auf dem delphischen Bilde des Polygnotos, immer in rein griechischer Tracht, bald bekleidet und mit dem Lorbeerkranz um die langen Locken, bald nur noch mit dem Mantel versehen und schon des verdienten Kranzes beraubt, sich verzweiflungsvoll auf der Flucht umwenden und mit der gebrechlichen Leier das Leben vergebens verteidigen gegen seine Angreiferinnen, deren Zahl ebenso verschieden ist, wie ihre Mordwaffe. In wilder Raserei daherstürmend, nach Thrakersitte zuweilen tätowiert, schwingen sie auf den Unglücklichen die Axt oder zücken gegen ihn das Schwert; auch Steine, Bratspiefse und einmal eine gezahnte Sichel finden sich in ihren Händen; in einem Vasenbilde erscheint eine Mörderin hoch zu Rofs, einer Amazone vergleichbar, mit gezückter Lanze.« Wir geben unter den von Heydemann a. a. O. aufgezählten Bildern eins nach Gerhard, Trinksch. u. Gefäfse Taf. J (Abb. 1319), welches sich durch klassische Einfachheit und Schönheit auszeichnet. Der Lorbeerstamm hinter der Bacchantin, sowie auch der Lorbeerkranz im Haare des Sängers deutet auf die apollinische Natur des letzteren; seine reizende Jugend und seine Wehrlosigkeit sind rührende Nebenzüge. Aber auch die Thrakerin mit der ihr eigentümlichen Mordwaffe (*bipennis*) erweckt Interesse. Sie ist keine rasende Bacchantin der gewöhnlichen Art, sondern steht gewaltig grofs in ihrem langen breitgegürteten Doppelkleide da, mit dem reichen, über dem Nacken zierlich in Bändern eingebundenen Haarwuchs, mit der junonischen Stirnkrone, die ihr Haupt ziert. Die Scene gleicht einem feierlichen Gottesdienste. Bewegtere Darstellungen mit mehr Figuren, einigermafsen an Ovid. Met. XI, 1—84 erinnernd, s. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 156 u. Mon. Inst. IX, 30, wo der Mord in seiner ganzen Gräfslichkeit dargestellt ist und der Sänger vom Thyrsos durchbohrt schon niedersinkt. Dagegen geben einige andre Bilder den spannenden Moment wieder, wo Orpheus singend dasitzt, ein Thraker hört ihm zu, ein Silen lauscht den Tönen als Repräsentant der ganzen Natur, während auf den Seiten die Weiber mit ihren Mordwerkzeugen nahen (Arch. Ztg. 1868 Taf. 3). [Bm]





P

Pädagogen. Wenn in Griechenland, und zwar vornehmlich in Athen, denn in Lakedämon waren abweichende Verhältnisse, ein Knabe aus den besseren Ständen in das Alter gekommen war, wo er nicht mehr im Frauengemach unter der Pflege von Mutter und Amme bleiben konnte, wurde er bis zu den Ephebenjahren der Aufsicht eines zuverlässigen älteren Dieners anvertraut, welcher den Namen παιδαγωγός führte. Dieser Pädagog hatte mit dem Unterricht des Knaben gar nichts zu thun; da es in der Regel ein Sklave war, so würde es ihm auch in den meisten Fällen an der Befähigung hierfür gefehlt haben. Aufgabe der Pädagogen war vielmehr, ihre Schutzbefohlenen bei öffentlichen Ausgängen, namentlich zur Schule und zu dem Turnplatze, zu begleiten, ihnen ihre Schulbücher, Schreibgeräte, Strigel, Ölfläschchen etc. nachzutragen und besonders in der Palästra darauf zu achten, dafs sich dieselben gesittet betrugen und nichts Ungehöriges vorkam; auch bei dem Schulunterricht scheinen sie vielfach zugegen gewesen zu sein, und überhaupt verliefsen sie ihre Zöglinge nur selten. Sie waren also ungefähr, was man in neuerer Zeit Hofmeister genannt hat, nur eben mit dem Unterschied, dafs sie nicht Unterricht erteilten; dafür hatten sie den Knaben gegenüber das volle Züchtigungsrecht. Die bildende Kunst, welche im Anschlufs an die Tragödie das Institut der Pädagogen bereits in die heroische Zeit verlegt, wo davon noch keine Rede ist, liebt es, in den mythologischen Darstellungen sie durch das Äufsere und die Tracht als barbarische Sklaven zu charakterisieren; sie erscheinen da meist mit ungriechischem Typus, kahlem Kopf, struppigem Bart, gekleidet in einen kurzen Ärmelchiton und zottigen Mantel mit hohen Stiefeln, oft auch mit Beinkleidern, in der Hand einen derben Knotenstock; so z. B. sehen wir den Pädagogen in der bekannten Gruppe der Niobe (s. »Skopas«), auf Darstellungen der kindermordenden Medea (s. Abb. 980), bei der Leiche des Archemoros (s. Abb. 120) u. s. w. Indessen ist diese Tracht, so sehr sie auch wirklich mit der von den Barbaren Nordgriechenlands übereinstimmen mag, doch in diesem Falle schwerlich dem wirklichen Leben des 5. und der folgenden Jahrhunderte, sondern dem Bühnenkostüm entlehnt, in dem sich traditionelle Trachten für bestimmte Charaktere des Dramas stehend erhielten; auf allen Darstellungen des täglichen Lebens aber, namentlich in den Vasenbildern, auf denen wir den Pädagogen mit ihren Zöglingen öfters begegnen, unterscheiden sie sich wenigstens in der Tracht, und meistens auch im Gesichtstypus, durchaus nicht von den andern Hellenen; es sind da meist ältere Männer im Chiton oder Himation, und so werden sie wohl auch in den Strafsen Athens gegangen sein. — In drastisch humoristischer Weise führt uns die hier Abb. 1320 (nach Arch. Ztg. XL Taf. 8) abgebildete Terrakottagruppe

des Berliner Museums einen Pädagogen mit zwei Zöglingen vor. Der Herausgeber (E. Curtius) schildert dieselbe folgendermafsen (ebdas. S. 157): »Wir sehen einen bärtigen Alten vor uns, der mit seinem Dickkopfe, seiner grofsen Glatze, seiner Stumpfnase und dem zusammengedrückten Gesichte sofort an den Silen erinnert. Der weise Silen, der Erzieher des Dionysos, ist das Vorbild aller Lehr- und Zuchtmeister, und so steht auch hier der menschliche Pädagog in



1320 Die Zöglinge. (Zu Seite 1125.)

vollkommen silenischer Figur vor uns, und zwar mitten in seiner pädagogischen Wirksamkeit unter der ihm anvertrauten Jugend. Einen Jungen hat er am Ohre gefafst. Das *aurem vellere*, sonst nur aus Gemmen bekannt, ist hier sehr drastisch dargestellt. Der Knabe wendet schmerzhaft den Kopf, der Mund öffnet sich zum Schreien und der rechte Arm greift nach der Schmerzensstelle, um die Hand des Peinigers zu entfernen. Der Alte dagegen ist ein Bild der behaglichsten Gemütsruhe. Seine linke Schulter ist ein wenig in die Höhe gezogen, sein Oberkörper neigt sich nach rechts und den rechten Ellbogen mufs man sich aufgestützt denken, um ohne die geringste Mühe seine Züchtigung ausführen zu können (?); ja, man glaubt dem Alten anzusehen, dafs er mit einem gewissen Wohlbehagen seines Amtes wartet. In der Linken hält er einen Lederstreifen, eine ἱμάσθλη, welche in Anwendung kommen soll, wenn die mildere Züchtigung, die den Pflichtvergessenen an seine Schuldigkeit mahnt, ihren Zweck verfehlen sollte. — Die beiden Figuren bilden eine in sich vollständige und abgeschlossene Gruppe. Dazu kommt eine dritte Figur, welche, nur äufserlich hinangeschoben, senkrecht vor dem Pädagogen aufgestellt ist, ein Knabe, vom Kopf bis zum Fufs in sein Mäntelchen eingewickelt, selbstzufrieden und stillvergnügt vor sich hinschauend. Er ist das Gegenstück zu dem Gezüchtigten. Gehorsam und wohlgesittet steht er da, der Normalschüler; nicht ohne einen gewissen Tugendstolz vergleicht er sich mit seinem Kameraden.« Vgl. Becker-Göll, Charikles II, 46 ff. [Bl]

Palaeographie bezeichnet eigentlich die Kenntnis der alten Schriftarten, als Hilfswissenschaft der klassischen Philologie aber begreift sie ein viel engeres Gebiet. Denn einmal denkt man nur an das Griechische und das Lateinische, und auch hier wieder fällt die Schrift auf hartem Materiale (Stein, Metall) in die Epigraphik (Inschriftenkunde), so dafs der Palaeographie eigentlich nur das mit einer Flüssigkeit wie Tinte auf Papyrus oder Pergament Geschriebene übrig bleibt. Doch pflegt man die in der Mitte liegende Schrift mit Griffel auf Wachstafeln, die freilich nicht litterarischen Zwecken dient, gleichfalls der Palaeographie zuzuteilen. Der Zeit nach wird der klassische Philologe nur selten über das 15. Jahrhundert hinabzusteigen haben, während der Historiker oder der Romanist allerdings oft mit jüngeren Handschriften sich beschäftigen muss.

Die Anfänge der Wissenschaft der Palaeographie gehören dem Ende des 17. Jahrhunderts und dem Beginne des 18. Jahrhunderts an, und zwar den Benediktinern Frankreichs, J. Mabillon (de re diplomatica, Paris 1681), Bern. Montfaucon (palaeographia graeca, Paris 1708). Sie trat damals in Verbindung mit der Diplomatik (Lehre von den historischen Urkunden) auf, die sich jetzt als eigene Disziplin abgelöst hat. Erst in neuerer Zeit haben auch deutsche Gelehrte, zum Teil durch die Berliner Akademie der Wissenschaften unterstützt, diese Studien wesentlich gefördert und durch Herausgabe von Schrifttafeln popularisiert.

Die antike Litteratur hat man sich, nicht nur für Ägypten, sondern auch für Griechenland und Rom in der Zeit vor Christi Geburt und noch für einige Jahrhunderte nach Chr. wesentlich auf Papyrus geschrieben zu denken, über dessen technische Herstellung aus der Papyrusstaude, namentlich

1321 Ägyptische Papyrushandschrift. (Zu Seite 1128.)



1315 Orestes' Sühnung. (Zu Seite 1117.)

die Situation gegeben, welche, nur bewegter gefafst, Aischylos in den Eumeniden 187—223 darstellt. Apollon hat den Erinyen angekündigt, dafs über Orestes in Athen gerichtet werden solle, die Erinyen eilen dorthin, er aber kündigt an, dafs er auch dort seinen Schützling verteidigen werde. Die hier sich entfernende Erinys also vertritt die Anklage, welche gegen den Muttermörder vor dem Gerichte des Areiopagos erhoben wird. Ihr entspricht Athena rechts, in der sich Orestes' Rettung durch die Freisprechung des heiligen Gerichts repräsentiert. Den Fufs auf einen kleinen Altar gestellt, redet sie zu Orestes, der zu ihr demütig emporblickt. Endlich sehen wir oben in den beiden Ecken des Gemäldes noch zwei einander entsprechende Brustbilder. In demjenigen rechts, einer verschleierten Frau, wird Klytämnestras Schatten erkannt, der Jüngling im Filzhut auf der andern Seite ist offenbar Pylades, Orestes' treuer Begleiter. Auch diese beiden Personen stehen in gegensätzlicher Entsprechung; denn wie Pylades als Freund und Genosse des Orestes den Wunsch seiner Freisprechung, so vertritt Klytämnestra das Verlangen seiner Verurteilung; die Sache selbst aber wird unter den Göttern verhandelt.« Nach dieser feinen Ausdeutung weist Overbeck nochmals auf die geistvolle Markierung der Gegensätze in dem Bilde hin: unter den vier Hauptpersonen Apollon mit der Erinys, Athena mit Orestes redend; der Angeklagte und sein Anwalt sind in die Mitte gestellt zwischen die Anklägerin und die Richterin; und oben kreuzweis Pylades und Klytämnestra. In dem Ganzen aber der Hinweis auf die letzte Scene, nämlich

6. Orestes' Freisprechung in Athen. Von Aischylos wurde in die Sage die Neuerung eingeführt, wonach der im geistlichen Sinne durch Apollon gesühnte Orestes auch durch das weltliche Gericht gewissermafsen gerechtfertigt wird, offenbar zur Verherrlichung des athenischen Areopags und seines Grundsatzes, dafs bei gleicher Stimmenzahl der Richter der Beklagte durch den Stimmstein der Athena (ψῆφος Ἀθηνᾶς, *calculus Minervae*) freigesprochen wurde. Auffallen mufs es, dafs aus der klassischen Zeit Griechenlands kein hierauf bezügliches Denkmal bekannt ist (eine späte Münze von Tegea ist anders zu erklären; s. Wieseler zu Alte Denkm. II N. 237); nur das Bild einer Prachtvase aus Kertsch (abgeb. Compte-rendu 1860 Taf. 5) dürfte von Stephani richtig hierher bezogen sein: Orestes steht lorbeerbekränzt gegenüber der Athene, zwischen beiden



1316 Orestes' Freisprechung in Athen. (Zu Seite 1120.)

die Stimmurne; rechts sitzt Gaia mit einer Art Mauerkrone, neben einer grofsen Schlange; abseits Hermes; rings umher fünf Frauen, welche Stephani trotz mangelnder Abzeichen für Erinyen erklärt. Dagegen erwähnt Plin. 33, 156 von dem zu Pompejus' Zeit lebenden Ziseleur (τορευτής, *crustarius*, Zopyros zwei Silberbecher mit Darstellungen der Areopagiten und des Urteils des Orestes, welche auf 12000 Sestertien (= 207000 Mark) geschätzt wurden. Von der letzteren Komposition glaubt man eine Kopie zu besitzen in einem 1761 im Hafen von Antium gefundenen, sehr zierlichen, 11 cm hohen Silberbecher mit Henkeln, auf dessen Bauche die in Abb. 1316, nach Winckelmann, Mon. inéd. 151 gegebene Darstellung als getriebene Arbeit sich ringsum zieht. Die Deutung des in den meisten Teilen gut erhaltenen Bildwerkes (zuletzt herausgegeben von Michaelis, Das corsinische Silbergefäfs 1859) ist im ganzen zwar sicher, bietet jedoch in den Einzelheiten zu mancherlei Zweifeln Anlafs, woraus sich grofse Divergenzen in der Erklärung der meisten Figuren ergeben haben. Klar ist, dafs den Mittelpunkt der ganzen Handlung Athene einnimmt, welche im Untergewande und schwerem Mantel dasteht, gerüstet mit dem Helm, aber ohne die sonst selten fehlende Aigis. Der Mangel dieses Attributes weist hier wie anderwärts auf eine eminent friedliche Thätigkeit: die Göttin ist soeben im Begriff, den freisprechenden Stimmstein in die vor ihr auf dem Tische stehende Urne zu werfen. Ein Reliefbruchstück, eine Thonlampe und eine Gemme (alle bei Michaelis a. a. O. Taf. II, letztere auch bei Overbeck 30, 14) stellen dieselbe Scene in ganz gleicher Haltung dar und sprechen für direkte Nachbildung desselben Originals. Aber schon die links von dem Tische stehende Figur unseres Silberbechers in einem eigentümlichen ärmellosen langen Gewande, das von einem breiten Gurte mit grofser Schleife hinten zusammengehalten wird und am unteren Ende Fransen zeigt, hat allerlei Bedenken Raum gegeben. Winckelmann und die nachfolgenden Erklärer sahen in ihr die anklagende Erinys mit der Fackel auf der linken Schulter und einer (vermeintlichen) Schriftrolle in der rechten Hand; wogegen Michaelis das allerdings ungewöhnliche Kostüm (s. oben S. 495), die ruhige Haltung und das kurzgeschorene Haar geltend macht, welches eher einem männlichen Gerichtsschreiber zukomme. Dabei bleibt freilich die Fackel unerklärt. Allein nachdem ein Marmorbruchstück mit einer Replik dieser Figur vor dem Tische entdeckt ist, »deren herabhängende Rechte deutlich eine Peitsche hält, während die Linke fehlt« (Arch. Ztg. 1862 S. 279), so wird man die schon bezweifelte Schriftrolle aufgeben und (mit Petersen) zur Erinys zurückkehren müssen. Die Ähnlichkeit der auffallenden Tracht zwingt uns auch, mit demselben Erklärer die hinter Athena auf einem Felsen sitzende Figur, deren Geschlecht nicht minder zweifelhaft war, und die man deshalb früher entweder für die Anklägerin Erigone, Tochter des Aigisthos (nach der parischen Chronik) oder für den angeklagten Orestes selbst genommen hatte, für nichts anderes als eine zweite Erinys anzusehen. Der lange Chiton mit Shawlgürtel und das kurzgeschorene Haar kehrt auch bei Erinyen wieder auf römischen Sarkophagen (vgl. oben S. 837 in Abb. 920 die rechts von Lykurgos stehende Furie). Dafs der Mangel der Andeutung des Geschlechts einer Furie sehr wohl ansteht, ist an sich klar. »Die eine Erinys hat aber so gut eine zweite bei sich wie Orestes seinen Freund Pylades; und es entspricht nun dem schwermütigen Orestes die über Einmischung der Athene ergrimmte Erinys.« Orestes ist und bleibt aber nun wohl, was auch die meisten bisherigen Erklärer annehmen, der hinter der ersten Erinys stehende, schöngeformte nackte Jüngling, der mit der Chlamys überm linken Arme die rechte Hand noch wie halb betäubt an die Stirne gelegt hat und den Worten, mit denen Athene ihre Stimmabgabe begleitet, nachzusinnen scheint. Hinter ihm und hinter der sitzenden Erinys sind zwei Pfeiler aufgerichtet, die einfachste Andeutung des abgegrenzten Gerichtsraumes unter offenem Himmel auf dem Areopag, wo die zweite Erinys auf dem »Stein der Anklage« (Paus. I, 28, 5) sitzt; der Sonnenzeiger ist auch nur eine der vielen öffentlichen Uhren in Athen. Aufserhalb dieser Schranken aber wird das gespannt auf den Ausgang der Sache harrende Volk dargestellt durch niemand anders als durch den Freund Pylades, der mit unwillkürlicher lebendigster Geberde über die scharf beobachtete Entscheidung Athenens aufzujubeln und den treuen Genossen zu begrüfsen im Begriffe ist, während die Schwester Elektra die gefalteten Hände an die Brust drückend ihrer Freude in sittsamster Weise Ausdruck verleiht. Dafs der Künstler nicht auch, was uns Neueren vielleicht als Hauptsache erscheint, die zwölf Areopagiten oder ihre Vertreter als Statisten mit aufgeführt hat, können wir ihm bei einiger Überlegung nur Dank wissen. [Bm]

Orpheus, der thrakische Sänger der Mythe. Er besafs als Sohn der Muse Kalliope eine so zauberhafte Macht des Gesanges, dafs die wilden Tiere, ja die Bäume und Felsen ihm nachfolgten, wie nicht blofs ältere und jüngere Dichter unzähligemal rühmen (Anspielung schon Aesch. Ag. 1598), sondern auch Kunstwerke darstellen. Im Musenhain auf dem Helikon stand unter andern Dichterbildern auch das des Thrakers Orpheus und neben ihm die personifizierte Weihegöttin (Τελετή), rings umher aus Marmor und Erz Tiere, die seinem Gesange lauschten (Paus. 9, 30, 3). Eine ähnliche Gruppe sah man in einem Musentempel in Pierien (Ps.-Callisth. v. Alex. I, 42).

Von der ersteren nimmt den Ausgangspunkt einer rhetorischen Schilderung Kallistratos stat. 7. Fast dieselbe Situation beschreibt als Gemälde in etwas phantastischer Weise Philostr. iun. 6. Beidemal wird dem Sänger eine goldgestickte phrygische (persische) Tiara (Spitzmütze) als Abzeichen gegeben, wie in klassischer Zeit gewöhnlich war (vgl. auch Plat. Symp. 179), weshalb sich Pausanias (X, 30, 3) wundert, dafs Polygnot in seinem Unterweltsgemälde den Orpheus, der leierspielend auf einem Hügel safs, in rein hellenische Tracht gekleidet habe. Aber auch Vergil läfst ihn in der pythischen Stola in seiner Unterwelt sitzen (Aen. VI, 645: *longa cum veste sacerdos*). Übrig gebliebene Denkmäler späterer Zeit zeigen ihn bald mehr, bald weniger hellenisch gekleidet, auch mit Beinkleidern und Schuhen. Die Tiara und das langwallende Sängerkleid zieren ihn auf den Vasenbildern mit der Unterwelt (s. Art.).

1. Die Bändigung der Tiere durch den Zauber des Gesanges stellt sich einfach schön dar in einem Mosaik bei Grandson in der Schweiz (abgeb. Millin, G. M. 107, 423). In dem Mittelfelde sitzt Orpheus, nur mit Ärmelchiton und Mantel bekleidet, barfufs und lorbeerbekränzt, die Leier haltend auf einem Löwen, umher ein Hund und einige Vögel. In acht Nebenfeldern sind teils wilde, teils zahme Tiere einzeln verteilt. Mehrere ähnliche Mosaiken und Sarkophage angeführt bei Welcker zu Philostr. S. 612; Müller, Archäol. S. 699; Arch. Ztg. 1868 S. 40. Auf Vasenbildern scheinen die Tiere nicht vorzukommen.

2. Orpheus und Eurydike. Bekanntlich mufs die schöne Nymphe bald nach der Hochzeit, von einer Schlange in die Ferse gestochen, sterben. Der unerschrocken in die Unterwelt hinabgestiegene Sänger rührt durch seine Klagen Persephone und erhält die Geliebte unter der Bedingung zurück, dafs er sich während des Rückweges nicht umblicken dürfe. Argwöhnisch und neugierig wendet er dennoch seine Augen zurück und sieht nun Eurydike als Schattenbild auf ewig verschwinden. Schon Eurip. Alc. 357 kennt diese Sage, welche im alexandrinischen Zeitalter die Dichter viel beschäftigte; ausführlich Ovid. Met. X, 1—85.

Den singenden Orpheus vor Persephone finden wir als stehende Figur auf den grofsen unteritalischen Vasen mit der Darstellung der Unterwelt (s. diesen Art.). Einer früheren Kunstepoche angehörig ist das Original, welches drei berühmten Marmorreliefs zu grunde liegt, deren eines in Neapel (dieses hier in Abb. 1317, nach Photographie), eine zweites in Villa Albani, ein drittes im Louvre sich befindet. Das letzte trägt die befremdlichen lateinischen Beischriften: ***Amphion, Antiopa, Zethus,*** infolge dessen Winckelmann (Mon. ined. 85) die Darstellung auf jene Personen zu beziehen sich anstrengend bemühte. Später wurden diese Beischriften als modern erkannt (Welcker, Alte Denkm. II, 319). Die richtige Deutung gab Zoega (Bassiril. I, 42), geleitet durch die Beischriften des hier abgebildeten Neapler Exemplars über den Köpfen der Personen (in der Photographie kaum leserlich): ΞΥƎΦϘΟ, ΗΥΡΥΔΙΚΗ, ΗΡΜΗΣ, deren Echtheit allerdings ebenfalls bestritten wird. Wir sehen darnach rechts Orpheus, links Hermes, in der Mitte Eurydike, letztere in griechischem Kostüm, während Orpheus durch den niedrigen, kappenartigen, mit einem Stachel versehenen Helm, den man öfters bei Amazonen wiederfindet, als Thraker charakteri-



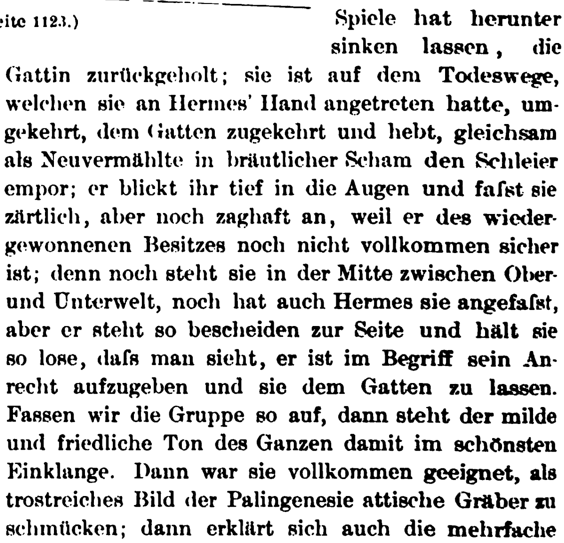
1317 Orpheus und Eurydike sehen sich wieder.

siert ist (Brunn, Sitzungsber. Münch. Akad. 1881 Bd. II S. 101 f.). Hermes trägt nach älterer Weise aufser der Chlamys einen kurzen ärmellosen Chiton, wie auch Orpheus; Eurydike einen langen Chiton mit dem Überschlage, auf dem Hinterkopfe einen lang herabfallenden Schleier. Friederichs, Bausteine I, 176 bemerkt, die ganze Erscheinung des Hermes stimme genau überein mit den Jünglingen am Parthenonfriese. »Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziöse Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso. Aber auch die übrigen Figuren tragen in der Gewandung und in dem zarten Ausdruck den Stempel attischer Kunst und zwar der Blütezeit.« Den dargestellten Moment der Handlung betreffend, so hat man seit Zoega gemeint, der Künstler



1318 Orpheus leierspielend. (Zu Seite 1123.)

habe den kurzen Moment des voreiligen Wiedersehens ausdrücken wollen, in welchem Orpheus Abschied nehmen mufs und Hermes schon die Eurydike bei der Hand ergriffen hat, um sie wieder hinabzuführen. Weitergreifend erklärte Pervanoglu (Arch. Ztg. 1868 S. 74), das Relief habe als Grabmal gedient und stelle nur den letzten zärtlich-traurigen Abschied zweier sich liebenden Gatten vor. Diesen Gedanken hat wiederum Curtius aufgenommen und im Zusammenhange mit der Erörterung anderer Grabvorstellungen eine neue geistreiche Erklärung aufgestellt, wie folgt. »In Übereinstimmung mit Pervanoglu erkenne ich darin ein Grabmonument, halte aber den Mythus fest, indem ich denselben nach seiner ursprünglichen Form, auf welche schon Zoega hingewiesen hat, als Symbol persönlicher Fortdauer auffasse. So hat Hermesianax (Athen. XIII, 597; fg. 2 Schndw.) den Orpheus als glücklichen Bezwinger des Hades gefeiert, ohne eines zweiten Verlustes zu gedenken; die Rückführungen der Semele, der Alkestis, der Eurydike konnten durchaus in gleichem Sinne benutzt werden. Ein momentanes Wiedersehen, dem ewige Trennung folgt, könnte vielleicht den Gegenstand einer hoch pathetischen Darstellung bilden, aber schwerlich für den Reliefstil der älteren attischen Plastik sich eignen. Denn diese sucht das Friedliche und Harmonische; sie würde sich ihrem Charakter nach nie dazu verstehen, einen so grellen Mifston, wie den selbstverschuldeten Verlust des Teuersten, einen Abschied auf immer, im Bilde festzuhalten. Ein solcher Inhalt ist auch in dem vorliegenden Relief durchaus nicht zu erkennen. Eine milde Wehmut, wie sie allen attischen Grabreliefs eigen ist, liegt über dem Bilde, aber von Abschied ist keine Spur. (Denn wenn die alte Kunst einen solchen ausdrücken will, pflegt sie dies immer in sehr bestimmter Weise durch die Gruppierung auszusprechen, wie die Darstellungen von Protesilaos, Amphiaraos, Kora u. a. zeigen. Es wird die Idee des Abschiedes immer durch eine weggehende Figur versinnlicht. Auf den Grabreliefs hat man nie sagen können, wer denn eigentlich der Abschiednehmende sei.) Orpheus hat durch die Leier, welche er nach dem Spiele hat herunter sinken lassen, die Gattin zurückgeholt; sie ist auf dem Todeswege, welchen sie an Hermes' Hand angetreten hatte, umgekehrt, dem Gatten zugekehrt und hebt, gleichsam als Neuvermählte in bräutlicher Scham den Schleier empor; er blickt ihr tief in die Augen und fafst sie zärtlich, aber noch zaghaft an, weil er des wiedergewonnenen Besitzes noch nicht vollkommen sicher ist; denn noch steht sie in der Mitte zwischen Ober- und Unterwelt, noch hat auch Hermes sie angefafst, aber er steht so bescheiden zur Seite und hält sie so lose, dafs man sieht, er ist im Begriff sein Anrecht aufzugeben und sie dem Gatten zu lassen. Fassen wir die Gruppe so auf, dann steht der milde und friedliche Ton des Ganzen damit im schönsten Einklange. Dann war sie vollkommen geeignet, als trostreiches Bild der Palingenesie attische Gräber zu schmücken; dann erklärt sich auch die mehrfache Wiederholung des Reliefs, welches sich den plastischen Denkmälern des Unsterblichkeitsglaubens als



ein auserwähltes Kleinod anreiht«. (Arch. Ztg. 1869 S. 16). Anders Kekulé, Bonner Kunstmuseum S. 38 ff. — Ein sehr spät gefertigter Bronzeeimer (abgeb. Mon. Inst. VI, 48) wird hierher gedeutet (Arch. Ztg. 1869 S. 87).

3. Auf das Treiben des Orpheus nach dem Verlust der Eurydike bezieht sich ein schönes Vasenbild (Abb. 1318, aus Mon. Inst. VIII, 43, 1), welches Dilthey, Annal. Inst. 1867 p. 172 ff. fein erläutert hat. Der Sänger sitzt in phrygisch-thrakischer Tracht, mit dem χιτὼν χειριδωτός, der κίδαρις, von welcher lange Seitenbänder herabfallen, aber in Schuhen und mit untergelegtem Mantel; er schlägt die (hier sechssaitige) Zither, deren süfser Wohllaut durch das aufmerksam zuhorchende Reh zu seinen Füfsen angedeutet ist. Ihm gegenüber stehen zwei thrakische Jünglinge, deren Handbewegungen ganz deutlich die Aufforderung enthalten, aufzustehen und an ihren Belustigungen teilzunehmen: der eine führt zwei Jagdspiefse und trägt Gamaschen (ἀναξυρίδες), der andre hält in der Linken eine grofse Muschel, welche hier als Blasinstrument anzusehen ist. (So nach Annal. 1872 p. 122, wo für den Gebrauch der Muscheln als Kriegs- und Jagdhörner bei Barbaren angeführt werden Eur. Iph. Taur. 295; Theocr. XXII, 75; Verg. Aen. VI, 171: *sed tum forte cava dum personat aequora concha.* Auch die Tritonen blasen auf Muscheln. Dilthey nahm es für ein Trinkhorn und erinnerte an die zahlreichen Stellen über thrakische Gelage.) Aber der trauernde Orpheus bleibt kalt nicht nur gegen diese Lockungen, sondern hat auch sein Gemüt gegen die zarten Regungen der Liebe verschlossen, wie von Spätern Ovid. Met. X, 73 ff.; Vergil. Georg. IV, 515 dies ausführen. Hinter seinem Sitze erscheinen zwei Frauen, deren Geberden dahin zu deuten sind, dafs die näher stehende in Liebe zu dem Sänger schmachtet, die andre ihr Trost zuzusprechen sucht. An den geschmückten Gewändern aller Personen ist zu beachten die Verzierung der Seitennaht durch breite farbige Aufschläge. Der Kopfputz der zweiten Frau ist die ὀπισθοσφενδόνη. In der rechten oberen Ecke des Bildes ist eine Schreibtafel aufgehängt; — der Dichter zeichnet seine Gesänge auf; zugleich als Andeutung, dafs die Scene im Hause vorgeht.



1319 Orpheus' Tod. (Zu Seite 1124.)

In der hier vorgestellten Stimmung des Orpheus findet die klassische Dichtung und Kunst das Motiv für

4. Orpheus' unnatürlichen Tod, dessen ursprünglich mythischer Sinn natürlich ein anderer ist und in dem Dunkelmanne (ὄρφος, ὀρφανός, dem

Geraubten und Beraubten) uns nur eine Variante des Dionysos als Zagreus (des Zerrissenen) erkennen läfst. Die schriftlichen Überlieferungen darüber gehen späterhin weit auseinander (Heydemann, Arch. Ztg. 1868 S. 3): ›Nach den einen tötete er sich selbst aus Gram über den Verlust seiner Gattin, nach andern wurde er vom Blitz des Zeus erschlagen, weil er zu viel von den Mysterien mitteilte; allzu tendenziös ist die Sage, dafs er in den gesangreichen Schwan verwandelt wurde, oder dafs der Neid und die Undankbarkeit der Thraker ihm den Untergang bereiteten. Allgemeinere Verbreitung hatte die Legende von seiner Zerreifsung durch thrakische Weiber, über deren Ursache aber wiederum verschiedene Sagen bestanden. Bald geschah es aus Zorn über seinen durch das Unglück genährten Weiberhafs oder weil er es nicht über sich gewonnen hatte, aus Liebe zu sterben (Plat. Symp. 179 D), bald weil er die Männer zu sehr an sich fesselte oder gar der Knabenliebe fröhnte. Nach einigen übten die Frauen Rache wegen Ausschliefsung aus den Orgien; nach anderen erregte er dadurch den Zorn des Dionysos, dafs er zu tief in seine Mysterien eingedrungen oder dafs er einzig dem Dienst und der Verehrung des Lichtgottes Apollon sich widmete, und der erzürnte Gott machte die in Raserei versetzten Weiber zu Vollstreckerinnen der Strafe; nach einer ganz späten Überlieferung endlich war es vielmehr Aphrodite, welche die Frauen gegen ihn aufhetzte, weil seine Mutter Kalliope im Streit zwischen ihr und Persephone um den Knaben Adonis zu ihren Ungunsten entschieden hatte.‹ Kunstdarstellungen von Orpheus' Tode werden nicht erwähnt und sind nur übrig geblieben in einer Anzahl rotfiguriger Vasenbilder, welche sämtlich an die Legende vom Zorn des Dionysos anknüpfen und den Sänger nach Art des Pentheus (s. Art.) von rasenden Weibern erschlagen lassen. ›Da sehen wir den Sänger, wie auf dem delphischen Bilde des Polygnotos, immer in rein griechischer Tracht, bald bekleidet und mit dem Lorbeerkranz um die langen Locken, bald nur noch mit dem Mantel versehen und schon des verdienten Kranzes beraubt, sich verzweiflungsvoll auf der Flucht umwenden und mit der gebrechlichen Leier das Leben vergebens verteidigen gegen seine Angreiferinnen, deren Zahl ebenso verschieden ist, wie ihre Mordwaffe. In wilder Raserei daherstürmend, nach Thrakersitte zuweilen tätowiert, schwingen sie auf den Unglücklichen die Axt oder zücken gegen ihn das Schwert; auch Steine, Bratspiefse und einmal eine gezahnte Sichel finden sich in ihren Händen; in einem Vasenbilde erscheint eine Mörderin hoch zu Rofs, einer Amazone vergleichbar, mit gezückter Lanze.‹ Wir geben unter den von Heydemann a. a. O. aufgezählten Bildern eins nach Gerhard, Trinksch. u. Gefäfse Taf. J (Abb. 1319), welches sich durch klassische Einfachheit und Schönheit auszeichnet. Der Lorbeerstamm hinter der Bacchantin, sowie auch der Lorbeerkranz im Haare des Sängers deutet auf die apollinische Natur des letzteren; seine reizende Jugend und seine Wehrlosigkeit sind rührende Nebenzüge. Aber auch die Thrakerin mit der ihr eigentümlichen Mordwaffe (*bipennis*) erweckt Interesse. Sie ist keine rasende Bacchantin der gewöhnlichen Art, sondern steht gewaltig grofs in ihrem langen breitgegürteten Doppelkleide da, mit dem reichen, über dem Nacken zierlich in Bändern eingebundenen Haarwuchs, mit der junonischen Stirnkrone, die ihr Haupt ziert. Die Scene gleicht einem feierlichen Gottesdienste. Bewegtere Darstellungen mit mehr Figuren, einigermafsen an Ovid. Met. XI, 1—84 erinnernd, s. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 156 u. Mon. Inst. IX, 30, wo der Mord in seiner ganzen Gräfslichkeit dargestellt ist und der Sänger vom Thyrsos durchbohrt schon niedersinkt. Dagegen geben einige andre Bilder den spannenden Moment wieder, wo Orpheus singend dasitzt, ein Thraker hört ihm zu, ein Silen lauscht den Tönen als Repräsentant der ganzen Natur, während auf den Seiten die Weiber mit ihren Mordwerkzeugen nahen (Arch. Ztg. 1868 Taf. 3). [Bm]





P

Pädagogen. Wenn in Griechenland, und zwar vornehmlich in Athen, denn in Lakedämon waren abweichende Verhältnisse, ein Knabe aus den besseren Ständen in das Alter gekommen war, wo er nicht mehr im Frauengemach unter der Pflege von Mutter und Amme bleiben konnte, wurde er bis zu den Ephebenjahren der Aufsicht eines zuverlässigen älteren Dieners anvertraut, welcher den Namen παιδαγωγός führte. Dieser Pädagog hatte mit dem Unterricht des Knaben gar nichts zu thun; da es in der Regel ein Sklave war, so würde es ihm auch in den meisten Fällen an der Befähigung hierfür gefehlt haben. Aufgabe der Pädagogen war vielmehr, ihre Schutzbefohlenen bei öffentlichen Ausgängen, namentlich zur Schule und zu dem Turnplatze, zu begleiten, ihnen ihre Schulbücher, Schreibgeräte, Strigel, Ölfläschchen etc. nachzutragen und besonders in der Palästra darauf zu achten, dafs sich dieselben gesittet betrugen und nichts Ungehöriges vorkam; auch bei dem Schulunterricht scheinen sie vielfach zugegen gewesen zu sein, und überhaupt verliefsen sie ihre Zöglinge nur selten. Sie waren also ungefähr, was man in neuerer Zeit Hofmeister genannt hat, nur eben mit dem Unterschied, dafs sie nicht Unterricht erteilten; dafür hatten sie den Knaben gegenüber das volle Züchtigungsrecht. Die bildende Kunst, welche im Anschlufs an die Tragödie das Institut der Pädagogen bereits in die heroische Zeit verlegt, wo davon noch keine Rede ist, liebt es, in den mythologischen Darstellungen sie durch das Äufsere und die Tracht als barbarische Sklaven zu charakterisieren; sie erscheinen da meist mit ungriechischem Typus, kahlem Kopf, struppigem Bart, gekleidet in einen kurzen Ärmelchiton und zottigen Mantel mit hohen Stiefeln, oft auch mit Beinkleidern, in der Hand einen derben Knotenstock; so z. B. sehen wir den Pädagogen in der bekannten Gruppe der Niobe (s. »Skopas«), auf Darstellungen der kindermordenden Medea (s. Abb. 980), bei der Leiche des Archemoros (s. Abb. 120) u. s. w. Indessen ist diese Tracht, so sehr sie auch wirklich mit der von den Barbaren Nordgriechenlands übereinstimmen mag, doch in diesem Falle schwerlich dem wirklichen Leben des 5. und der folgenden Jahrhunderte, sondern dem Bühnenkostüm entlehnt, in dem sich traditionelle Trachten für bestimmte Charaktere des Dramas stehend erhielten; auf allen Darstellungen des täglichen Lebens aber, namentlich in den Vasenbildern, auf denen wir den Pädagogen mit ihren Zöglingen öfters begegnen, unterscheiden sie sich wenigstens in der Tracht, und meistens auch im Gesichtstypus, durchaus nicht von den andern Hellenen; es sind da meist ältere Männer im Chiton oder Himation, und so werden sie wohl auch in den Strafsen Athens gegangen sein. — In drastisch humoristischer Weise führt uns die hier Abb. 1320 (nach Arch. Ztg. XL Taf. 8) abgebildete Terrakottagruppe

des Berliner Museums einen Pädagogen mit zwei Zöglingen vor. Der Herausgeber (E. Curtius) schildert dieselbe folgendermafsen (ebdas. S. 157): »Wir sehen einen bärtigen Alten vor uns, der mit seinem Dickkopfe, seiner grofsen Glatze, seiner Stumpfnase und dem zusammengedrückten Gesichte sofort an den Silen erinnert. Der weise Silen, der Erzieher des Dionysos, ist das Vorbild aller Lehr- und Zuchtmeister, und so steht auch hier der menschliche Pädagog in



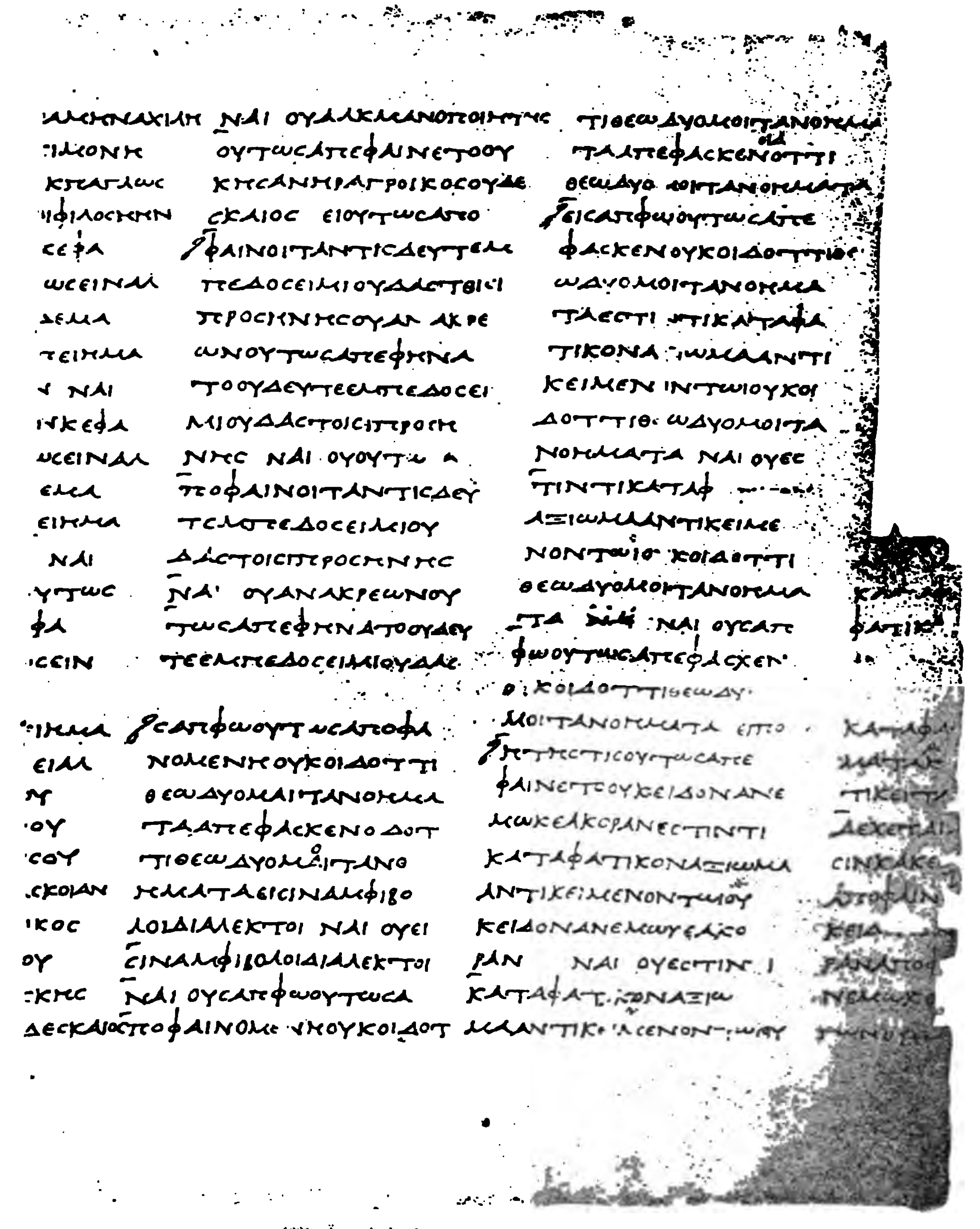
1320 Die Zöglinge. (Zu Seite 1125.)

vollkommen silenischer Figur vor uns, und zwar mitten in seiner pädagogischen Wirksamkeit unter der ihm anvertrauten Jugend. Einen Jungen hat er am Ohre gefafst. Das *aurem vellere*, sonst nur aus Gemmen bekannt, ist hier sehr drastisch dargestellt. Der Knabe wendet schmerzhaft den Kopf, der Mund öffnet sich zum Schreien und der rechte Arm greift nach der Schmerzensstelle, um die Hand des Peinigers zu entfernen. Der Alte dagegen ist ein Bild der behaglichsten Gemütsruhe. Seine linke Schulter ist ein wenig in die Höhe gezogen, sein Oberkörper neigt sich nach rechts und den rechten Ellbogen mufs man sich aufgestützt denken, um ohne die geringste Mühe seine Züchtigung ausführen zu können (?); ja, man glaubt dem Alten anzusehen, dafs er mit einem gewissen Wohlbehagen seines Amtes wartet. In der Linken hält er einen Lederstreifen, eine ἱμάσθλη, welche in Anwendung kommen soll, wenn die mildere Züchtigung, die den Pflichtvergessenen an seine Schuldigkeit mahnt, ihren Zweck verfehlen sollte. — Die beiden Figuren bilden eine in sich vollständige und abgeschlossene Gruppe. Dazu kommt eine dritte Figur, welche, nur äufserlich hinangeschoben, senkrecht vor dem Pädagogen aufgestellt ist, ein Knabe, vom Kopf bis zum Fufs in sein Mäntelchen eingewickelt, selbstzufrieden und stillvergnügt vor sich hinschauend. Er ist das Gegenstück zu dem Gezüchtigten. Gehorsam und wohlgesittet steht er da, der Normalschüler; nicht ohne einen gewissen Tugendstolz vergleicht er sich mit seinem Kameraden.« Vgl. Becker-Göll, Charikles II, 46 ff. [Bl]

Palaeographie bezeichnet eigentlich die Kenntnis der alten Schriftarten, als Hilfswissenschaft der klassischen Philologie aber begreift sie ein viel engeres Gebiet. Denn einmal denkt man nur an das Griechische und das Lateinische, und auch hier wieder fällt die Schrift auf hartem Materiale (Stein, Metall) in die Epigraphik (Inschriftenkunde), so dafs der Palaeographie eigentlich nur das mit einer Flüssigkeit wie Tinte auf Papyrus oder Pergament Geschriebene übrig bleibt. Doch pflegt man die in der Mitte liegende Schrift mit Griffel auf Wachstafeln, die freilich nicht litterarischen Zwecken dient, gleichfalls der Palaeographie zuzuteilen. Der Zeit nach wird der klassische Philologe nur selten über das 15. Jahrhundert hinabzusteigen haben, während der Historiker oder der Romanist allerdings oft mit jüngeren Handschriften sich beschäftigen muss.

Die Anfänge der Wissenschaft der Palaeographie gehören dem Ende des 17. Jahrhunderts und dem Beginne des 18. Jahrhunderts an, und zwar den Benediktinern Frankreichs, J. Mabillon (de re diplomatica, Paris 1681), Bern. Montfaucon (palaeographia graeca, Paris 1708). Sie trat damals in Verbindung mit der Diplomatik (Lehre von den historischen Urkunden) auf, die sich jetzt als eigene Disziplin abgelöst hat. Erst in neuerer Zeit haben auch deutsche Gelehrte, zum Teil durch die Berliner Akademie der Wissenschaften unterstützt, diese Studien wesentlich gefördert und durch Herausgabe von Schrifttafeln popularisiert.

Die antike Litteratur hat man sich, nicht nur für Ägypten, sondern auch für Griechenland und Rom in der Zeit vor Christi Geburt und noch für einige Jahrhunderte nach Chr. wesentlich auf Papyrus geschrieben zu denken, über dessen technische Herstellung aus der Papyrusstaude, namentlich



1321 Ägyptische Papyrushandschrift. (Zu Seite 1128.)

in Ägypten, H. Blümner (Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I, 308 ff.) Auskunft gibt. Da dieses Schreibmaterial nicht in grofsen Bogen fabriziert wurde, so pflegte man drei bis fünf Finger breite Streifen mit annähernd doppelter Höhe (ein Beispiel Abb. 1321; doch gehören diese Streifen zu den kleineren) der Länge nach nebeneinander zu kleben, bis zu hundert und gelegentlich selbst darüber, und das ganze Manuskript ähnlich einer Tapete aufzurollen (*volumina*, Rollen). Eine äussere Grenze war dem Volumen dadurch gesetzt, dafs es einem Leser doch ohne Ermüdung möglich sein sollte, dasselbe in beiden Händen zu halten und von der einen Seite nach der andern abrollend zu lesen. Die Bücher (libri), in welche die alten Autoren selbst, bei den Griechen von Ephoros an, ihre Werke zerlegt haben, entsprechen eben diesen Rollen.

Während der dünne Papyrus in der Regel nur auf einer Seite beschrieben wurde, bot die Tierhaut (Pergament, so benannt, weil die Zubereitung derselben zu den Zwecken des Schreibens in Pergamum vervollkommnet wurde) den grofsen Vorteil, dafs sie auf beiden Seiten beschrieben werden konnte und der Zerstörung weniger ausgesetzt war; zugleich aber änderte sich damit die Form des Buches, indem das Pergament für litterarische Zwecke nicht gerollt, sondern in Lagen (Quaternio, 4 Doppelblätter zu 16 Seiten) geheftet und wie ein modernes Buch gebunden wurde. Der Papyrus hatte zu wenig Festigkeit, als dafs die einzelnen Seiten den Fingern der blätternden Leser hätten ausgesetzt werden dürfen; nur eine halbe Ausnahme bildet ein in Genf befindlicher Augustincodex, in welchem Papyrus- und Pergamentlagen durcheinander geschoben sind. Wann der Pergamentcodex das Papyrusvolumen verdrängt habe, ist noch nicht sicher festgestellt; Theod. Birt (Das antike Buchwesen, Berlin 1882 S. 119) nimmt das 4. Jahrh. n. Chr. an, da die älteste erhaltene Pergamenthandschrift der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört; doch ist der Übergang vielleicht früher anzusetzen.

Diese Veränderung ist von gröfster Wichtigkeit auch für die Litteratur selbst; denn das Papyrusvolumen konnte man nur lesen oder sich vorlesen lassen, nicht wohl aber neben sich legen und abschreiben, während der Pergamentcodex dies gestattete. Es leuchtet demnach ein, dafs die Abschreiberei in der späteren Litteratur dadurch wesentlich gefördert wurde, wie umgekehrt für die Zeit der Herrschaft des Volumens von Abschreiberei im modernen Sinne nicht gesprochen werden kann. In der älteren Zeit wurde das Gedächtnis des Historikers in höherem Grade angespannt, und es sind deshalb, obwohl es in der That fast in fabelhafter Weise ausgebildet wurde, doch Gedächtnisfehler, z. B. in Eigennamen leicht möglich, da das Volumen es sehr erschwerte, eine Stelle durch Nachschlagen zu verifizieren, Zustände, welche bei den jetzt so beliebten Untersuchungen über die Quellen älterer Historiker mehr berücksichtigt zu werden verdienten.

Nicht geringer ist der Einfluss des Schreibmateriales auf die Schrift. Für den Papyrus als Pflanzenfaser pafste ein nicht zu scharf zugespitztes, weicheres Rohr (*calamus*), damit dasselbe nicht durchsteche; er lud aus eben diesem Grunde zu runden Zügen und einer flüchtigeren Schrift ein. Das widerstandsfähigere Pergament dagegen konnte eine spitze Feder ertragen und forderte den Kalligraphen auf, vermittelst des gespaltenen Rohres (Auson. epist. 7, 49: *Nec iam fissipedis per calami vias Grassetur Gnidiae sulcus harundinis*) und der gespaltenen Kielfeder (*penna*) seine ganze Kunst in dem Wechsel von Haarstrichen und fetten Zügen zur Geltung zu bringen. Das Rohr, besonders vorzüglich in Memphis und auf Knidos und im Oriente lange allein üblich, war älter als die Feder, welche zuerst von dem Anonymus Valesianus 14, 79 bei der Schilderung des Ostgothenkönigs Theoderich erwähnt wird.

Die griechischen Buchstaben waren ursprünglich, wie dies genauer bei den lateinischen wird erörtert werden, ausschliefslich die des sog. grofsen Alphabetes (Maiuskelschrift) und haben das gesamte Schriftentum bis in die Zeit Karls d. Gr. beherrscht; in der Regel zeigt auch die Maiuskelschrift keine Worttrennung, in ältester Zeit auch keine Accente und keine Spiritus, so dass die ältesten Handschriften den Inschriften nahe stehen. Während aber die Fortpflanzung der Litteratur im engeren Sinne an einen sorgfältigen, kalligraphischen Schrifttypus gebunden ist, in welchem die einzelnen Buchstaben ohne Verbindung miteinander frei stehen, hat man, wie namentlich ägyptische Funde beweisen, schon im 2. Jahrh. v. Chr. in Briefen, Urkunden und ähnlichen mehr ephemeren Aufzeichnungen eine Kursivschrift (Kurrentschrift) geschrieben, die flüchtigere, unter sich verbundene Züge zeigt, auch etwas von der Rechten zur Linken geneigt ist, während die Buchstaben der strengen Maiuskel gerade stehen. Für den klassischen Philologen hat diese Schrift geringere Bedeutung, weil die Klassiker nicht in derselben der Nachwelt überliefert worden sind.

Im karolingischen Zeitalter entwickelt sich (wie genau entsprechend in der lateinischen Schrift) aus der Maiuskel- eine Minuskelschrift, d. h. das Alphabet der sog. kleinen Buchstaben; doch laufen in griechischen Handschriften Maiuskelformen, Kursivformen und Minuskelbuchstaben noch vielfach und lange Zeit nebeneinander her und die Worttrennung bleibt lange mangelhaft, während im Abendlande durch den Einfluss Karls d. Gr. die lateinische



ΤΟΥ ΠΩΠΟΤΕ ΑΚΗ
ΚΟΑΤΕ ΟΥΤΕ ΕΙΔΟΣ
ΑΥΤΟΥ ΕΩΡΑΚΑΤΕ
ΚΑΙ ΤΟΝ ΛΟΓΟΝ ΑΥ
ΤΟΥ ΟΥΚ ΕΧΕΤΕ ΕΝ Υ
ΜΙΝ ΜΕΝΟΝΤΑ Ο
ΤΙ ΟΝ ΑΠΕΣΤΙΛΕΝ
ΕΚΙΝΟΣ ΤΟΥΤΩ Υ
ΜΙΣ ΟΥ ΠΙΣΤΕΥΕΤΕ·
ΕΡΑΥΝΑΤΕ ΤΑΣ ΓΡΑ
ΦΑΣ ΟΤΙ ΥΜΕΙΣ ΔΟ
ΚΕΙΤΑΙ ΕΝ ΑΥΤΑΙΣ ΖΩ
ΗΝ ΑΙΩΝΙΟΝ ΕΧΙΝ
ΚΑΙ ΕΚΕΙΝΑΙ ΕΙΣΙ
ΑΙ ΜΑΡΤΥΡΟΥΣΑΙ ΠΕ
ΡΙ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΟΥ ΘΕ
ΛΕΤΕ ΕΛΘΕΙΝ ΠΡΟΣ
ΜΕ ΙΝΑ ΖΩΗΝ ΕΧΗ
ΤΕ ΔΟΞΑΝ ΠΑΡΑ ΑΝ
ΘΡΩΠΩΝ ΟΥ ΛΑΜ
ΒΑΝΩ ΑΛΛΑ ΕΓΝΩΚΑ
ΥΜΑΣ ΟΤΙ ΟΥΚ ΕΧΕ
ΤΕ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗΝ ΤΟΥ
ΘΥ ΟΥΚ ΕΧΕΤΕ ΕΝ
ΑΥΤΟΙΣ ΕΓΩ ΕΛΗ
ΛΥΘΑ ΕΝ ΤΩ ΟΝΟ
ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ
ΜΟΥ ΚΑΙ ΟΥ ΛΑΜΒΑ
ΝΕΤΕ ΜΕ ΕΑΝ ΑΛΛΟΣ
ΕΛΘΗ ΤΩ ΟΝΟΜΑ
ΤΙ ΤΩ ΙΔΙΩ ΕΚΕΙ
ΝΟΝ ΛΗΜΨΕΣΘΑΙ
ΠΩΣ ΔΥΝΑΣΘΑΙ
ΥΜΙΣ ΠΙΣΤΕΥΣΑΙ
ΔΟΞΑΝ ΠΑΡΑ ΑΛΛΗ
ΛΩΝ ΛΑΜΒΑΝΟΝ
ΤΕΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΔΟΞΑΝ
ΤΗΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΜΟ
ΝΟΥ ΘΥ ΟΥ ΖΗΤΟΥΝ
ΤΕΣ ΜΗ ΔΟΚΕΙΤΑΙ
ΟΤΙ ΕΓΩ ΚΑΤΗΓΟΡΗ
ΣΩ ΥΜΩΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ
ΠΡΑ ΕΣΤΙΝ Ο ΚΑΤΗ
ΓΟΡΩΝ ΥΜΩΝ ΜΩ
ΥΣΗΣ ΕΙΣ ΟΝ ΥΜΕΙΣ ΗΛ
ΠΙΚΑΤΕ ΕΙ ΓΑΡ ΕΠΙ
ΣΤΕΥΕΤΕ ΜΩΣΕΙ Ε
ΠΙΣΤΕΥΕΤΕ ΑΝ ΕΜΟΙ·

ΠΕΡΙ ΓΑΡ ΕΜΟΥ ΕΙ
ΝΟΣ ΕΓΡΑΨΕΝ
ΔΕ ΤΟΙΣ ΕΚΕΙΝΟ
ΓΡΑΜΜΑΣΙΝ ΟΥ
ΣΤΕΥΕΤΑΙ ΠΩΣ
ΕΜΟΙΣ ΡΗΜΑΣΙ
ΠΙΣΤΕΥΣΕΤΕ ΜΕ
ΤΑ ΤΑΥΤΑ ΑΠΗΛΘ
ΟΙΣ ΠΕΡΑΝ ΤΗΣ ΘΑ
ΛΑΣΣΗΣ ΤΗΣ ΓΑΛΙ
ΛΑΣ ΤΗΣ ΤΙΒΕΡΙΑ
Η ΚΟΛΟΥΘΕΙ ΔΕ
ΤΩ ΠΟΛΥΣ ΟΧΛΟ
ΟΤΙ ΕΩΡΩΝ ΤΑΣ
ΜΕΙΑ Α ΕΠΟΙΕΙ Π
ΤΩΝ ΑΣΘΕΝΟΥ
ΤΩΝ· ΚΑΙ ΑΝΗΛ
ΕΙΣ ΤΟ ΟΡΟΣ ΙΣ
ΚΑΙ ΕΚΑΘΕΖΕΤΟ
ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΜΑΘ
ΤΩΝ ΑΥΤΟΥ· ΗΝ
ΕΓΓΥΣ ΤΟ ΠΑΣΧΑ
Η ΕΟΡΤΗ ΤΩΝ ΙΟ
ΔΑΙΩΝ·
ΕΠΑΡΑΣ ΟΥΝ ΤΟΥΣ
ΟΦΘΑΛΜΟΥΣ ΙΣ ΚΑ
ΘΕΑΣΑΜΕΝΟΣ Ο
ΟΧΛΟΣ ΠΟΛΥΣ Ε
ΧΕΤΑΙ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟ
ΛΕΓΕΙ ΠΡΟΣ ΦΙΛΙΠ
ΠΟΘΕΝ ΑΓΟΡΑΣ
ΜΕΝ ΑΡΤΟΥΣ ΙΝΑ
ΟΥΤΟΙ ΦΑΓΩΣΙΝ
ΤΟΥΤΟ ΔΕ ΕΛΕΓΕ
ΠΙΡΑΖΩΝ ΑΥΤΟ
ΑΥΤΟΣ ΓΑΡ ΗΔΕΙ Τ
ΕΜΕΛΛΕΝ ΠΟΙΕΙΝ
ΑΠΟΚΡΙΝΕΤΑΙ ΑΥΤΩ
ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΔΙΑ
ΚΟΣΙΩΝ ΔΗΝΑΡΙ
ΩΝ ΑΡΤΟΙ ΟΥΚ ΑΡ
ΚΟΥΣΙΝ ΙΝΑ ΕΚΑ
ΒΡΑΧΥ ΤΙ ΛΑΒΗ ΛΕ
ΓΕΙ ΑΥΤΩ ΕΙΣ ΕΚ Τ
ΜΑΘΗΤΩΝ ΑΥΤΟ
ΑΝΔΡΕΑΣ Ο ΑΔΕΛ
ΦΟΣ ΣΙΜΩΝΟΣ ΠΕ
ΤΡΟΥ ΕΣΤΙΝ ΠΑΙΔ

1322 Eine Seite aus der Sinaihand

Druck von R. Oldenbourg in München

ΤΟΙΣΜΑΘΗΤΑΙΣ ΟΙ ΔΕ
ΜΑΘΗΤΑΙ

ΝΩΔΕΟΕΧΕΙ
ΝΤΕΑΡΤΟΥΣΚΡΙ
ΝΟΥΣΚΑΙΔΥΟ
ΡΙΑΑΛΛΑΤΑΥΤΑ
ΕΣΤΙΝΕΙΣΤΟΣΟΥ
ΥΣΕΙΠΕΝΟΙΣ
ΙΗΣΑΤΕΤΟΥΣΑΝ
ΩΠΟΥΣΑΝΑΠΕ
Ν·ΗΝΔΕΤΟΠΟ
ΛΥΣΕΝΤΩΤΟΠΩ
ΕΠΕΣΑΝΟΥΝΟΙ
ΔΡΕΣΤΟΝΑΡΙ
ΙΟΝΩΣΠΕΝΤΑΚΙΣΧΙ
Ι·ΕΛΑΒΕΝ ΟΥΝ ΤΟΥ
ΤΟΥΣΟΙΣΚΑΙΕΥ
ΡΙΣΤΗΣΕΝ·ΚΑΙ
ΩΚΕΝΤΟΙΣΑΝΑ
ΜΕΝΟΙΣΟΜΟΙ
ΣΚΑΙΕΚΤΩΝΟ
ΡΙΩΝΟΣΟΝΗΘΕ
ΝΩΣΔΕΕΝΕ
ΗΣΘΗΣΑΝΛΕΓΕΙ
ΙΣΜΑΘΗΤΑΙΣΑΥ
ΥΣΥΝΑΓΑΓΕΤΑΙ
ΠΕΡΙΣΣΕΥΣΑΝ
ΚΛΑΣΜΑΤΑΙΝΑΜΗ
ΑΠΟΛΗΤΑΙ·ΣΥΝΗ
ΓΟΝΟΥΝΚΑΙΕΓΕ
ΣΑΝΔΩΔΕΚΑΚΟ
ΝΟΥΣΚΛΑΣΜΑΤΩ
ΤΩΝΠΕΝΤΕΑΡ
ΝΤΩΝΚΡΙΘΙΝΩΝ
ΠΕΡΙΣΣΕΥΣΕΝ
ΣΒΕΒΡΩΚΟΣΙΝ·
ΟΥΝΑΝΘΡΩΠΟΙ
ΟΝΤΕΣΟΕΠΟΙ
ΕΝΣΗΜΕΙΟΝ
Ν·ΟΥΤΟΣΕΣΤΙΝ
ΗΘΩΣΟΠΡΟΦΗ
ΟΕΙΣΤΟΝΚΟΣΜΟ
ΧΟΜΕΝΟΣ·
ΥΝΓΝΟΥΣΟΤΙ
ΕΛΛΟΥΣΙΝΕΡΧΕ
ΑΙΚΑΙΑΡΠΑΖΕΙΝ
ΤΟΝΚΑΙΑΝΑΔΕΙΚΝΥ
ΝΑΙΒΑΣΙΛΕΑ
ΥΓΕΙΠΑΛΙΝΕΙΣΤΟ
ΟΣΜΟΝΟΣΑΥΤΟΣ

ΩΣΔΕΟΨΙΑΕΓΕΝΕΤΟ·
ΚΑΤΕΒΗΣΑΝΟΙΜΑ
ΘΗΤΑΙΑΥΤΟΥΕΠΙ
ΤΗΝΘΑΛΑΣΣΑΝ·ΚΑΙ
ΕΜΒΑΝΤΕΣΕΙΣΠΛΟΙ
ΟΝ·ΕΡΧΟΝΤΑΙΠΕ
ΡΑΝΤΗΣΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΕΙΣΚΑΦΑΡΝΑΟΥΜ·
ΚΑΤΕΛΑΒΕΝΔΕΑΥ
ΤΟΥΣΗΣΚΟΤΙΑΚΑΙ
ΟΥΠΩΕΛΗΛΥΘΕΙ
ΙΣΠΡΟΣΑΥΤΟΥΣΗ
ΤΕΘΑΛΑΣΣΑΑΝΕ
ΜΟΥΜΕΓΑΛΟΥΠΝΕ
ΟΝΤΟΣΔΙΗΓΕΙΡΕ
ΤΟΕΛΗΛΑΚΟΤΕΣΟΥΝ
ΩΣΣΤΑΔΙΑΕΙΚΟΣΙ
ΠΕΝΤΕΗΤΡΙΑΚΟΝ
ΤΑΘΕΩΡΟΥΣΙΝΤΟΝ
ΙΝΠΕΡΙΠΑΤΟΥΝΤΑ
ΕΠΙΤΗΣΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΚΑΙΕΓΓΥΣΤΟΥΠΛΟΙ
ΟΥΓΙΝΟΜΕΝΟΝΚΑΙ
ΕΦΟΒΗΘΗΣΑΝ
ΚΑΙΛΕΓΕΙΑΥΤΟΙΣΕ
ΓΩΕΙΜΙΜΗΦΟΒΙ
ΣΘΑΙ·ΗΛΘΟΝΟΥΝ
ΛΑΒΕΙΝΑΥΤΟΝΕΙΣΤΟ
ΠΛΟΙΟΝ·ΚΑΙΕΥΘΕ
ΩΣΤΟΠΛΟΙΟΝΕΓΕΝΕ
ΤΟΕΠΙΤΗΣΓΗΣΕΙΣΗΝ
ΥΠΗΓΟΝΤΗΣΕΝΤΗ
ΕΠΑΥΡΙΟΝΟΟΧΛΟΣ
ΟΕΣΤΩΣΠΕΡΑΝΤΗΣ
ΘΑΛΑΣΣΗΣΕΙΔΕΝ
ΟΤΙΠΛΟΙΑΡΙΟΝΑΛ
ΛΟΟΥΚΗΝΕΚΕΙΕΙ
ΜΗΕΝΕΚΕΙΝΟΕΙ
ΣΟΕΝΕΒΗΣΑΝΟΙ
ΜΑΘΗΤΑΙΤΟΥΙΥ
ΟΤΙΟΥΣΥΝΕΙΣΗΛ
ΘΕΝΑΥΤΟΙΣΟΙΣΕΙΣ
ΤΟΠΛΟΙΟΝΑΛΛΑΜΟ
ΝΟΙΟΙΜΑΘΗΤΑΙ
ΤΟΥΑΠΗΛΘΟΝ
ΕΠΕΛΘΟΝΤΩΝΟΥΝ
ΤΩΝΠΛΟΙΩΝΕΚΤΙ
ΒΕΡΙΑΔΟΣΕΓΓΥΣΤΟΥΤΟΠΟΥ

ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΑΥΤΟΥ

ang. Joann. 5, 37 ff. (Zu Seite 1129.)



Minuskel siegreich durchdringt. Die Buchstaben der alten Maiuskel bleiben als kalligraphischer Schmuck stehen für Überschriften, Initialen von Sätzen, wie heute noch zur Hervorhebung der Eigennamen. Die Abkürzungen, anfänglich mäfsig, werden, um Zeit und Papier zu sparen, immer häufiger, so dafs die sichere Entzifferung der Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts eingehende Studien voraussetzt.

Es ist im folgenden versucht, die Entwickelung der Schrift nicht auf dem Wege der Theorie, sondern an Beispielen zur Anschauung zu bringen, und die Handschriftenproben sind so gewählt, dafs der Leser einen Einblick in die Fortpflanzung der antiken Litteratur (Korrekturen, Interlinearglossen, Randnoten, Scholien, Ueberschriften, Subskriptionen etc.) erhält.

Abb. 1321. Ägyptische Papyrushandschrift, jetzt in Paris, etwa aus dem Jahre 160 v. Chr., Teile einer Dialektik enthaltend, in welcher zahlreiche Verse alter Dichter als Beispiele angeführt werden, die uns nur aus diesem Traktate bekannt sind (vgl. Fragmente griech Dichter aus einem Papyrus des kgl. Mus. zu Paris, herausg. von F. W. Schneidewin, Göttingen 1838; Notices et Extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale, tom. XVIII, Paris 1865 p. 77 ff.). Die Kolumnen sind klein, sowohl in Rücksicht auf Höhe als Breite, aufserdem aber auch in unserer Reproduktion noch ein wenig reduziert.

Kol. 2: Ναί. Οὐδ' Ἀλκμᾶν ὁ ποιητὴς | οὕτως ἀπεφαίνετο· Οὐ κ ἧς ἀνὴρ ἄγροικος οὐδὲ σκαιός. Εἰ οὕτως ἀπο φαίνοιτ' ἄν τις· δεῦτ' ἔμ|πεδος εἰμὶ οὐδ' ἀστοῖσι | προσήνης· οὐ Ἀνακρέ ων οὕτως ἀπεφήνα το u. s. w.

Kol. 2, Zeile 8 von unten lesen wir: δύομαι τὰ νοήματα, was zwei Zeilen weiter unten richtig verbessert ist in δύο μοι τὰ νοήματα. — Kol. 3, Zeile 2 ist οιδ (= οἶδα) über der Zeile nachgetragen; Zeile 16 μὴ getilgt, und zwar sowohl durch einen Querstrich als auch durch drei übergeschriebene Punkte. — Die Kol. 1 und 3 je zweimal am Anfange der Zeile vorkommenden Zeichen scheinen sich auf Stichometrie (Zeilenzählung) zu beziehen; die kleinen Striche, welche an gleicher Stelle öfters zwischen den Zeilen erscheinen, deuten darauf, dafs in der Zeile ein neuer Satz beginnt, sind also gewissermafsen Interpunktionszeichen.

Abb. 1322 auf Taf. XXVIII. Eine Seite des von Constantin Tischendorf 1862 entdeckten Codex Sinaiticus (vgl. Die Sinaibibel, ihre Entdeckung, Herausgabe und Erwerbung. Von Const. v. Tisch., Leipz. 1871. Inhalt: Evang. Johann. 5, 37 ff.). Die Pergamenthandschrift, wahrscheinlich die älteste erhaltene (zwischen 350 und 400 n. Chr. gesetzt), ahmt in der Kolumnenzahl die Papyrusrolle nach, insofern der aufgeschlagene Codex acht Kolumnen nebeneinander zeigt. Die Schrift ist in der Reproduktion ein wenig verkleinert.

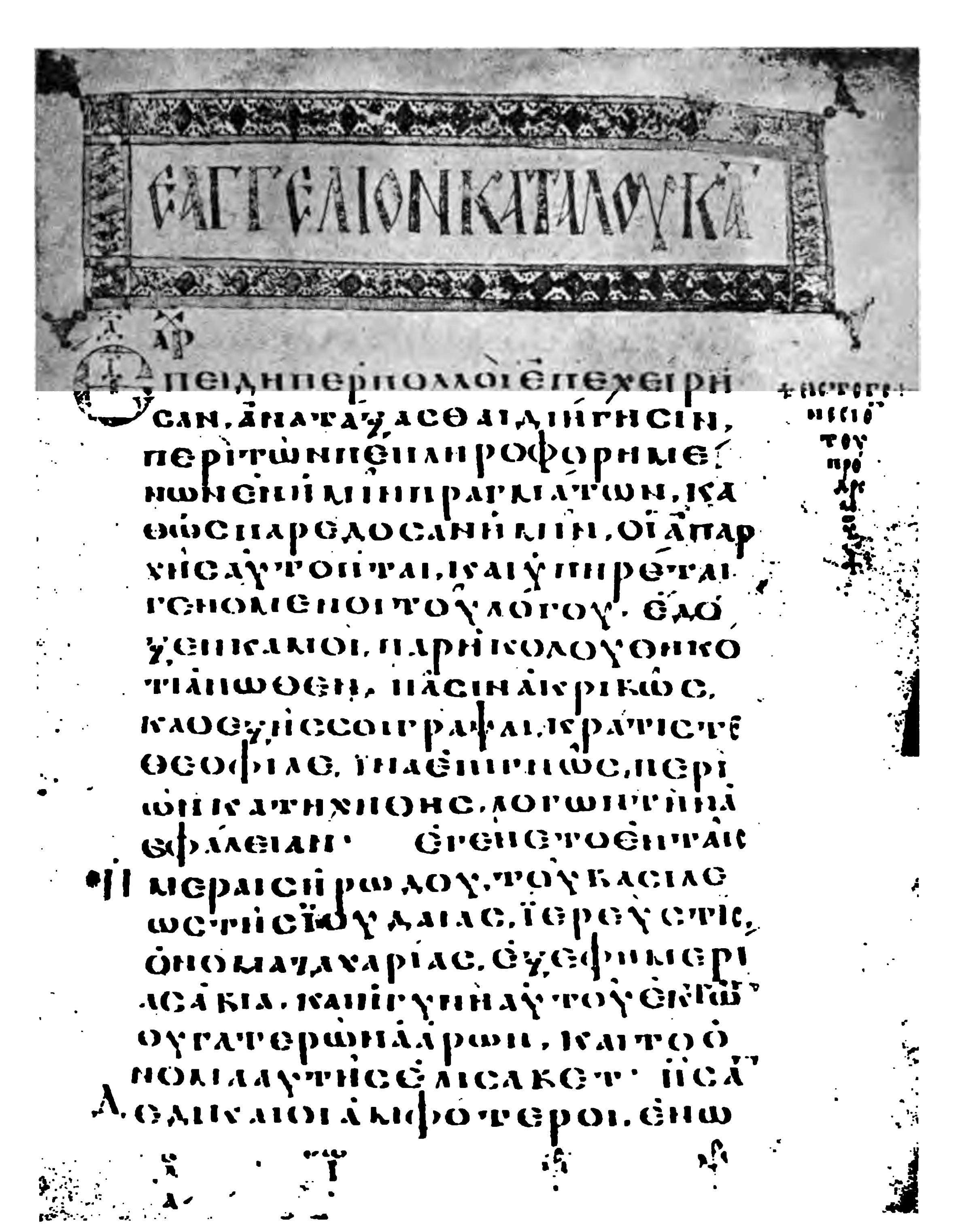
Ι und Υ erhalten, wenn sie ein Wort beginnen, bisweilen zwei Punkte (vgl. i und ü), z. B. ϊνα, ϊδιω, ϋμων; der Schreiber hat verschiedene Buchstaben, namentlich ε, ο, σ gegen das Ende der Zeile oft verkleinert, um nicht inmitten einer Silbe abbrechen zu müssen, oder auch zwei aneinander geschoben, um Platz zu gewinnen, z. B. Kol. 3, Zeile 26 μη. Abkürzungen noch selten und auf wenige Worte beschränkt, 1, 24 θυ = θεοῦ; 1, 6 von unten πρα = πατέρα; Z. 4 v. u. υς = υἱός; 2, 18 ις = ἰησοῦς; 4, 20 ιν = ἰησοῦν; 4, 9 v. u. ιυ = ἰησοῦ; 1, 24 ουου = οὐρανοῦ. Der Horizontalstrich über einem Vokale bedeutet ν, z. B. 1, 7 v. u. τō = τὸν; 2, 5 v. u. τω = τῶν; 1, 14 εισι = εἰσιν. Aufserdem κ mit Schwanzstrich = και, 4, 9 v. u.

Punkte über den Buchstaben sind Tilgungspunkte, z. B. 3, 4 v. u.; 1, 22 soll οὐκ ἔχετε als getilgt gelten. Sehr zahlreich sind Korrekturen: 2, 2 γεγραφεν, korrigiert ἔγραψεν; 2, 7 πιστευσετε, korr. πιστεύσεται; 2, 19 και εκαθεζατο, korr. καὶ ἐκεῖ καθέζετο; 2, 15 v. u. γαρ, korr. δέ; 2. 13 v. u. δε, korr. γαρ; 2, 11 v. u. ἀποκρίνεται, übergeschrieben ἀπεκρίθη αὐτῷ; 3, 9 τοπος, korr. χόρτος; 3, 13 τρισχιλιοι, korr. πεντακισχίλιοι; 3, 14 δε, übergeschrieben οὖν. Kol. 3 oben ist mit Verweisungszeichen zu 3, 17 bemerkt: τοις μαθητυς (= μαθητης = μαθηταῖς) οι δε μαθηται, als Erklärung zu den Worten des Textes τοις ανακιμενοις (= ἀνακειμένοις); ebenso zu 4, 7 v. u. mit Verweisungszeichen (Circumflex) zu αυτοις am Rande das Glossem μαθηταῖς αὐτοῦ. — An den vorderen Rändern der Kolumnen von anderer Tinte Zahlzeichen (μθ, μς, μζ), welche auf eine alte Kapiteleinteilung weisen.

Abb. 1323. Eine sauberer geschriebene Seite desselben Codex in reduziertem Mafsstabe, enthaltend das Ende des Evangelium Lukas von c. 24, 23 an, mit der Subscriptio εὐαγγέλιον κατὰ Λούκαν. Abkürzungen 1, 18 χν = χριστόν; 2, 22 κς = κύριος; 3, 1 πνα = πνεῦμα (der heilige Geist). 1, 12 v. u. (διερμηνευσεν) υς in einen Zug verschlungen. 1, 5 v. u. τερω nach πορρω τερω als Dittographie durch Punkte getilgt; 1, 13 v. u. ebenso και getilgt. 2, 2 ist nach ὀφθαλμοί am Rande nachgetragen κ(αι) επεγνωσαν αυτον; zu 4, 16 mit Verweisungszeichen über der Kolumne και ανεφερετο εις τον ουνον (οὐρανον). Korrekturen: 2, 1 διηνυγησαν (= διηνοιγησαν), korr. διηνυχθησαν (= διηνοίχθησαν); 3, 14 ωδε, korr. ενθαδε.

Abb. 1324. Basler Evangeliencodex, bezeichnet A. N. III, 12, von Tischendorf in die Mitte des 8. Jahrhunderts gesetzt (vgl. W. Theod. Streuber in Naumanns Serapeum XVII (1856), 130 ff.). Εαγγελιον κατα Λουκαν, c. 1. Über der ersten Textzeile αρχη; am Rande rechts εις το γενεσιον του προδρομου Χριςτου; am unteren Rande die abgekürzten Namen der vier Evangelisten Lukas, Johannes, Matthäus, Markus. Starker Unterschied zwischen fetten Zügen

1323 Eine Seite aus der Sinaihandschrift der Bibel: Schluſs des Evang. Luc. 24, 23 ff. (Zu Seite 1129.)



ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΚΑΤΑ ΛΟΥΚΑ

Επειδηπερ πολλοι επεχειρη-
σαν, ανατάξασθαι διήγησιν,
περι των πεπληροφορημε-
νων εν ημιν πραγματων, κα-
θως παρέδοσαν ημιν, οι απαρ-
χης αυτοπται, και υπηρεται
γενομενοι του λογου· εδο-
ξεν καμοι, παρηκολουθηκο-
τι ανωθεν, πασιν ακριβως,
καθεξης σοι γραψαι, κρατιστε
θεοφιλε, ινα επιγνως, περι
ων κατηχηθης λογων την α-
σφαλειαν· Εγενετο εν ταις
ημεραις ηρωδου, του βασιλε-
ως της ιουδαιας, ιερευς τις,
ονοματι ζαχαριας, εξ εφημερι-
ας αβια· και η γυνη αυτου εκ των
θυγατερων ααρων, και το ο-
νομα αυτης ελισαβετ· ησαν
δε δικαιοι αμφοτεροι. ενω

1324 Evangelienhandschrift in Basel. (Zu Seite 1129.)

und Haarstrichen. Buchstabenformen: Δ mit zwei Schwänzchen rechts und links; K in zwei getrennte Züge auseinandergerissen, daher ähnlich wie ισ; P und Y regelmäfsig unter die Zeile fallend. Anfänge der Worttrennung und der Interpunktion; Accente, sowohl Akut als Gravis und Circumflex (doch fehlend 6 auf και), Spiritus lenis ˧, asper ⊢, im Originale deutlicher und schärfer als auf der Nachbildung.

Abb. 1325. Basler Psalmenhandschrift des 9. Jahrhunderts. A. VII. 3, mit lateinischer Interlinearversion, wahrscheinlich ein Zwillingsbruder des St. Galler Evangeliencodex (Cod. Δ) mit lateinischer Interlinearversion. Inhalt: Psalm 30 Ende, 31 Anfang. Regelmäfsige Worttrennung, durch Punkte verstärkt; η und ι sind oft verwechselt infolge der itacistischen Aussprache, ebenso ε und αι.

Überschrift in der Mitte der Seite: Εις το τελος. ψαλμος τω Δαουιδ. Επησου (επι σου). κυριε. ηλπησα. (ηλπισα) μη. κατεσχυνθη (καταισχυνθω). εις. τον. εωνα. (αιωνα) εν. τη. δηκεοσυνη (δικαιοσυνη). σου. ρυσε (ρυσαι). με. και. εξελου. μου. κληνον (κλινον). προς. με. του. ουσου (το ους σου). ταχυνοντος. Lateinisch: *In te domine sperari non (ne?) confundar in aeternum in iustitia tua. Libera me et inclina ad me aurem tuam accelera.* Am Rande rechts von anderer Hand: *Hucusque scripsi. hinc incipit ad marcellum ne.* (In der Originalhandschrift hatte ein Abschreiber bis Psalm 30 incl. geschrieben, während ein anderer, Marcellus, die Fortsetzung auf sich zu nehmen hatte.)

Abb. 1326. Basler Handschrift der neutestamentlichen Briefe mit Randscholien; schöne Minuskel des 10. Jahrh. Inhalt: Epist. Timoth. 1, 5, 16 καὶ μη βαρείσθω ἡ ἐκκλησία, ἵνα ταῖς ὄντως χήραις ἐπαρκεσῃ. Οἱ καλῶς προεστῶτες πρεσβύτεροι διπλῆς τιμῆς ἀξιούσθωσαν, μάλιστα οἱ κοπιῶντες ἐν λόγῳ καὶ διδασκαλίᾳ. Die Randnoten sind gezählt, ΠΔ, ΠΕ u. s. w. Z. B. Πη. καὶ ἄξιος ὁ ἐργάτης] καὶ ὁ Χριστὸς σύμφωνα τῶι νόμωι λέγει· τοῦ μισθοῦ τῆς τροφῆς δῆλον ὅτι. ἐργάτην δὲ λέγει τὸν κάμνοντα· ὡς ὅ γε μὴ κάμνων οὐκ ἄξιος τροφῆς.

Buchstabenformen. Aus dem grofsen Alphabete sind stehen geblieben H (Zeile 1 ή), Γ (Z. 6 λογῳ). Das Minuskel η ist auf den Kopf gestellt, z. B. Z. 1 μή. Sehr ähnlich diesem Zuge ist auch eine Nebenform des κ, z. B. Z. 1 ἐκκλησία; ε erscheint am regelmäfsigsten geformt etwa Z. 8 in φιμώσεις, dann verbindet sich aber der untere Zug mit der Zunge in der Mitte, wie Z. 2 (ἐπαρκέσῃ) und das so gestaltete ε geht mit folgenden Konsonanten Verbindungen ein, wie in dem ersten ε desselben Wortes (ἐπαρκέσῃ), in Z. 3 εστ (προεστῶτες), in Z. 6 ες (κοπιῶντες), in Z. 7 εγ und ει (λέγει); ω nicht geöffnet, sondern wie zwei aneinander geschobene o; λ normal Z. 6 (διδασκαλία), verschoben Z. 1 (ἐκκλησία) oder Z. 3 (καλῶς).

Abb. 1327. Münchener Euripides (cod. graec. 560), Papierhandschrift aus dem 14. Jahrhundert mit Randscholien und Interlinearglossen. Inhalt Eurip. Orest. v. 107 ff. Flüchtige und nachläfsige Schrift.

Buchstabenformen des Euripidestextes: η auf den Kopf gestellt, Z. 4 (μὴν); ν und υ fast gleich, Z. 3 γυναικῶν, wo die beiden Punkte über dem υ stehen sollten; ι und υ (aufser in Diphthongen) erhalten zwei Punkte; τ über die Zeile hinaufragend. Z. 1 τὶ; aus der Maiuskel haben sich erhalten Γ und Δ, Z. 3 καγὼ und 12 ἀδελφῇ; ϵ (Z. 1 δὲ); Ligaturen (verschlungene, verbundene Züge): ει (Z. 2 ἕρπειν, 5 πείθομαι), εκ (7 τέκνον), εμ (1 πέμπειν), εν (12 ἑλένῃ), εξ (5 ἔλεξας), ες (10 ἄφες); ου (das υ über das ο gesetzt in Form einer 8, Z. 2 οὐ καλόν), στ (Stigma, 9 κλυταιμνήστας). Abkürzungen: ας (4 τροφάς), εις (1 πέμπεις, 6 λέγεις), ην (10 ἄχνην), ιν (2 παρθένοισιν), ον (9 τάφον und ebendaselbst τον, wo der eine Strich Accent, der andere Abkürzung ist, ων (7 δόμων). Die Eigennamen erhalten zum Unterschiede von den Appellativa einen Strich über sich (1, 7, 9, 12 Ἑρμιόνης, Κλυταιμνήστας, Ἑλένη).

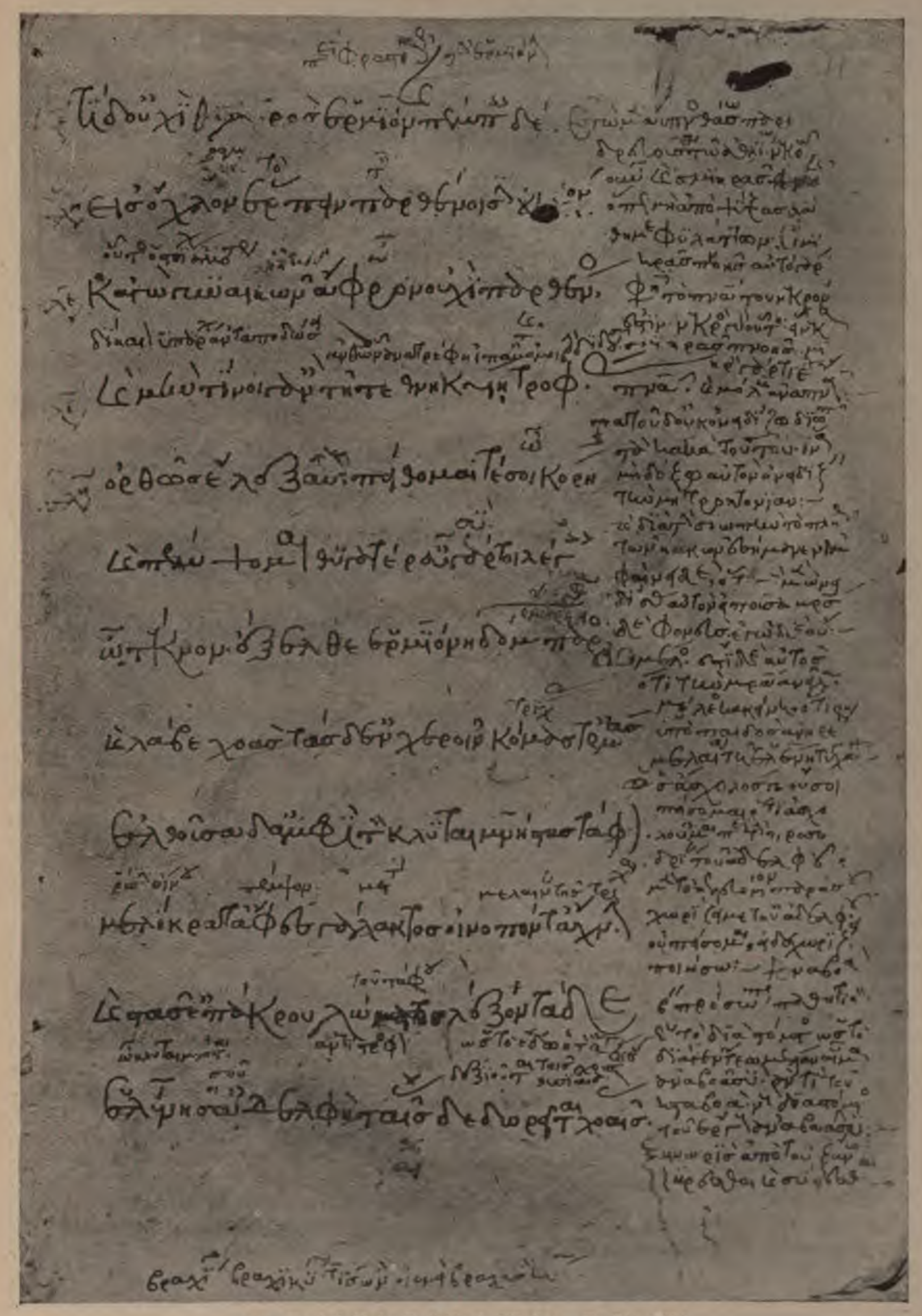
Interlinearglossen: Zeile 1 zu Ἑρμιόνης δέ(μας)] περιφραστικῶς τὴν ἑρμιόνην. Z. 2 παρθένοισιν] ταῖς. Z. 3 unechter Vers, Periphrase] οὗτος ὁ στίχος ἀλλότριος. Z. 4 τίνοι] δίκαιον ὑπάρχον ἀνταποδώσει; ebendaselbst ἀνθ' ὧν ἀνατρέφῃ ἐπ' αὐτῆς ἀμοιβήν. Z. 5 κόρη]ὦ. Z. 6 εὖ γὰρ τοι λέγεις] σύ. Z. 7 πάρος] ἔμπροσθεν. Z. 8 κόμας] τρίχας. Z. 10 μελίκρατ'] ῥύσιν οἴνου. ἄφες] πέμψον. γάλακτος] μετά. οἰνοπόν (= οἰνωπόν) τ' ἄχνην]μέλαιναν τῆς τριχός. Z. 11 λώματος (= χώματοις)] τοῦ τάφου.

Die Randscholien beziehen sich auf Orestes V. 83 ff. Der Seitenrand hatte somit nicht ausgereicht, die zu dem Texte gehörigen Scholien zu fassen. Ἐγὼ μὲν ἄυπνος θάσω (= θάσσω) παρεδρεύουσα τῷ ἀθλίῳ νεκρῷ οὖν καὶ (lies οὕνεκα) σμικρᾶς πνοῆς, ὅπως μὴ ἀποψύξας λάθῃ με φυλάττων. Σμικρᾶς πνοῆς] αὐτὸ γὰρ φησι τὸ πνεῦμα του (es sollte wohl αὐτοῦ heissen) νεκρόν ἐστιν· νεκρὸς γὰρ οὗτος· εἵνεκα διδοῦσα (korrupt) σμικρᾶς πνοῆς· μικρὸν γάρ τι ἔχει πνεῦμα. καὶ μόλις ἀναπνεῖ. Τὰ τούτου δ' οὐκ ὀνειδίζω σιωπῶ τὰ κακὰ] Τούτου μὴ δόξω αὐτὸν ὀνειδίζειν τὴν μητροκτονίαν; καὶ διὰ τὴν σιωπὴν τὸ πλῆθος τῶν κακῶν ἐσήμανεν ἐμφαίνει δέ, ὅτι (σύ) μὲν ὠνείδισας θ' αὐτὸν εἰποῦσα μητρὸς δὲ φονεύς, ἐγὼ δὲ οὔ. (Vers 90) Ὦ μέλεος] ἐστι δὲ αὐτός, ὅτι τὴν μητέρα ἀνεῖλεν, μέλεος, κἀκείνη, ὅτι ὑπὸ παιδὸς ἀνῃρέθη, μελαία (= μελέα) τῇ ἑλένῃ τυγχάνει. (Vers 93) Ὡς ἄσχολος] τι οὐ σοι πείσομαι, ὅτι ἀσχολοῦμαι περὶ τὴν προσεδρίαν τοῦ ἀδελφοῦ.

Griechische Tachygraphie. Die sonderbare Schrift, welche wir auf Abb. 1328 zur Anschauung bringen, gehört zwar nicht mehr dem Alterthume an, sondern der Zeit um das Jahr 1000 n. Chr.; sie hat aber noch so viele Berührungspunkte mit dem Abkürzungssysteme der römischen Kaiserzeit und mit den tironischen Noten, dafs man sagen darf,

1325 Psalmenhandschrift in Basel. (Zu Seite 1132.)

1326 Baseler Handschrift der Neutestamentlichen Briefe. (Zu Seite 1132.)



1327 Handschrift des Euripides in München. (Zu Seite 1132.)

[illegible] Die Handschrift [illegible] Kenntnis der jüngeren [illegible] Zeichen [illegible]

[illegible] Zeile [illegible] mit Akz. [illegible] Der Querstrich [illegible] in der [illegible] Mannheit und [illegible] mit [illegible] in derselben [illegible] der letzten Gruppen der Zeile [illegible] ist nach [illegible] gesetzt.

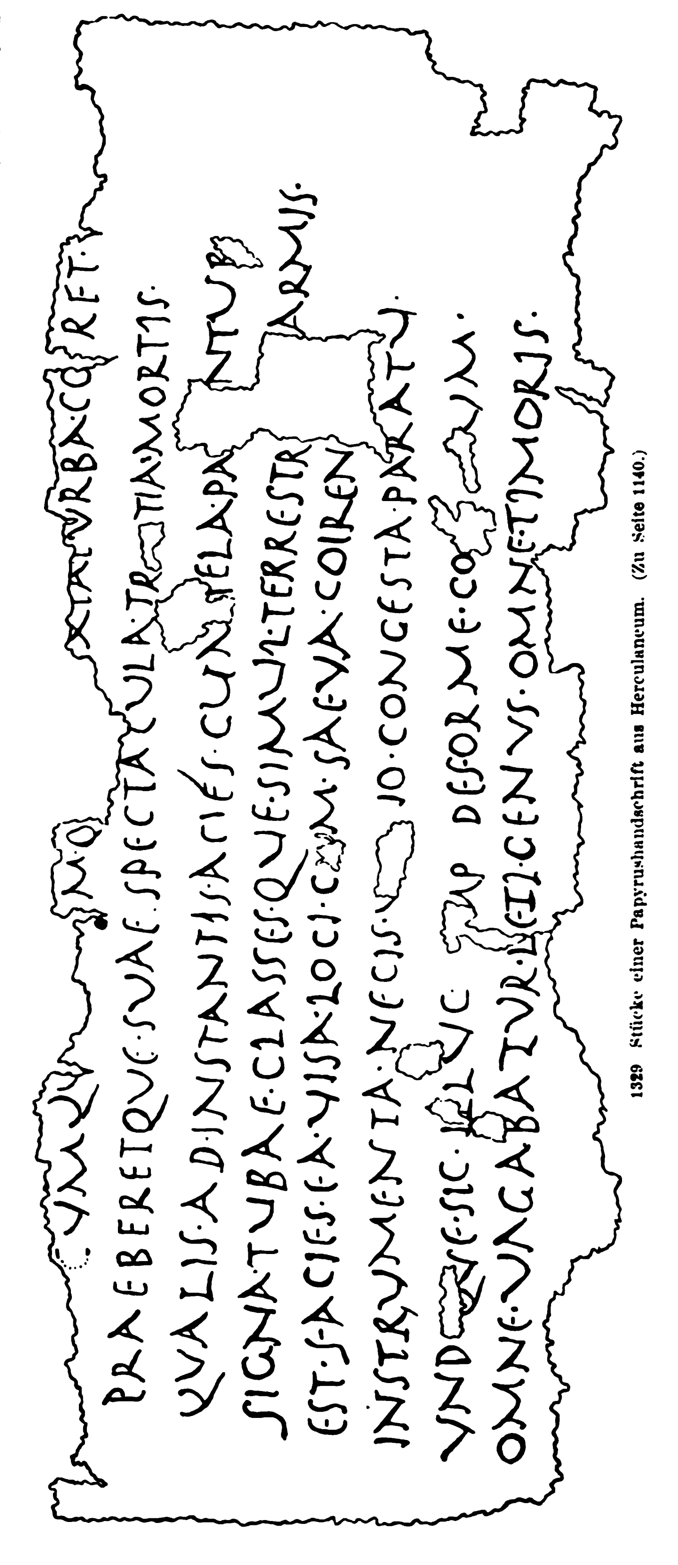
[illegible] M[illegible] Die Überreste griech. [illegible] 1809. I [illegible] Über griech. [illegible]

Zeile 1 [illegible] 1 [illegible] mit [illegible] angehängtem Spiritus und Akz. [illegible] 2 [illegible] (die zwei Punkte sind = τ). 3 τα [illegible] 4 ρι. (der auf der Zeile ruhende Teil ist ου, die Rundung in der Höhe, durch einen Strich mit dem untern Teile verbunden, ρ). 5 τοῦ (τ mit zwei Punkten und Circumflex). 6 κατα (ähnlich dem τα 1, 2, aber ohne Accent). 7 θεσ (wie ein Z oder ξ aussehend). 8 μον (die runde Schleife = μ, vgl. 1, 15 μο). 9 ἱ (Jota mit Spiritus asper). 10 ε (der kommaartige Strich immer = ε). 11 ρόν (schräg gelegtes ρ mit Accent). 12 ἐ (ε wie 1, 10, nebst Spiritus). 13 ξαι (kombinierter Zug: neben den zwei Punkten rechts ein Spiritus, weil derselbe auch im Kompositum ἐξαιτέω geschrieben wird). 14 τοῦ (wie 1, 5, nur mit anderm Accente). 15 με (vgl. 1, 8). 16 να. 17 (Strichpunkt, als stärkere Interpunktion). 17 πάν (der Strich in der Höhe Accent). 18 τως (die zwei Punkte = τ). 19 ἐς (die beiden Elemente in der Höhe der eckige Spiritus und der Accent). 20 ται (die zwei Punkte = τ wie 1, 2. 5. 18). 21 κα. Das Ganze: ὅτι τα παρ' αὐτοῦ κατα θεσμὸν ἱερὸν ἐξαιτού-

Lateinische Schrift. Sie [illegible] nnt, wie die griechische, mit einer Majuskel, die sich, begleitet von dem Mangel einer Worttrennung und Interpunktion, lebenskräftig bis an das Ende des 8. Jahrh. n. Chr. hinzieht, in künstlicher Nachbildung aber noch im folgenden Jahrhundert und in Überschriften bis auf unsre Zeit erhalten hat. Im Gegensatze zu der griechischen spaltet sich die lateinische in zwei Typen, die man die Kapitalschrift und die Uncialschrift zu nennen pflegt: die erstere führt ihren Namen, weil sie in Kapitelüberschriften üblich geblieben ist, die letztere nach einer Stelle des Kirchenvaters Hieronymus, prol. in Job Ende »uncialibus, ut vulgo aiunt, litteris«, womit derselbe freilich keinen Gegensatz zu einer andern Schriftgattung, sondern überhaupt nur zollgroſse Buchstaben bezeichnen wollte. Die Kapitalschrift ist die ältere Form und der Schrift der lateinischen Inschriften näher; sie bevorzugt das Geradlinige, wodurch viele Buchstaben sich aus einer Reihe von Linien zusammensetzen, z. B. A, D, E, M, und damit folgt sie nicht der Bequemlichkeit des

Schreibers, sondern dem Prinzipe des Steinmetzen, der mit dem Meifsel die gerade Linie müheloser herstellt als die geschwungene. Mit dem 7. Jahrhundert tritt sie zurück und erscheint im 8. nicht mehr als der übliche Ausdruck des Zeitgeistes, sondern nur als bewufste Nachahmung des Alten. Die Uncialschrift mit dem Prinzipe des Runden läfst der Hand eine freiere Bewegung, zuerst in den pompejanischen Wandinschriften (Kritzeleien) und in einigen dem 2. und 3. Jahrh. n. Chr. angehörigen Wachstafeln, die in Bergwerken Siebenbürgens gefunden worden sind. Namentlich aber ist sie die natürliche Umgestaltung der Steinschrift für Feder und Pergament, indem sie mehrere gerade Linien zu einem geschwungenen Zuge verbindet, wodurch der Schreiber Zeit erspart; auch trachtet sie darnach die Buchstaben womöglich in einen Zug, ohne dafs man abzusetzen braucht, zusammenzufassen, z. B. a, d, m. Endlich vermeidet sie weniger als die Kapitalschrift einzelne Buchstaben über oder unter die Normalhöhe aufsteigen oder herabsinken zu lassen, vgl. h und H, q und Q. Weitaus die meisten Klassikerhandschriften der vorkarolingischen und noch teilweise der karolingischen Zeit sind in ihr geschrieben, wogegen in den Prachthandschriften (z. B. für gottesdienstliche Zwecke) die Schrift an Freiheit der Behandlung verliert und zur künstlichen Malerei herabsinkt. Die meisten Buchstaben des Uncialalphabetes behalten indes die unveränderte Kapitalform.

Eine altrömische Kursivschrift tritt uns zuerst in den Siebenbürger Wachstafeln (Urkunden des 2. und 3. Jahrh. n. Chr. gefunden in Bergwerken Siebenbürgens) entgegen, später in einiger Modifikation in den kaiserlichen Kanzleiurkunden des 5. Jahrhunderts und einigen gleichaltrigen Dokumenten von Ravenna. Da die Fortpflanzung der klassischen Litteratur mit derselben nichts zu thun hat, so erscheint hier eine nähere Erörterung überflüssig. Diese etwas wilde Kursive hat sich, vermischt mit Zügen der Unciale, in den Ländern des Westens, Spanien, Frankreich, Italien verschieden entwickelt und zu drei verschiedenen Nationalschriften, der sog. westgotischen, der merowingischen und der langobardischen geführt, etwa wie die römische Volkssprache sich in das Spanische, das Französische und das Italienische gespalten hat. Die für die Überlieferung der lateinischen Klassiker wichtigste derselben ist die langobardische, welche sich namentlich im 9. Jahrhundert in Montecassino am schönsten entwickelt hat.



1329 Stücke einer Papyrushandschrift aus Herculaneum. (Zu Seite 1140.)

ad hoc enim ueni:
et erat praedicans
in synagogis eorū·
et in omni galilea·
et daemonia eici
ens:
Et uenit ad
eum lepro
sus deprae
cans eum·
et genu flexo·dixit:
si uis·potes me
mundare: ihs autē
misertus eius·
extendit manum
suam et tangens
eum·ait illi: uolo·
mundare:

1330 Lateinische Bibel in München. (Zu Seite 1140.)

Das geographisch abgesonderte Irland hat eine eigne Schrift gebildet, die irische (auch schottische genannt, weil die Einwohner der Insel Scoti heifsen), welche vom Standpunkte der Kalligraphie den Nationalschriften überlegen ist, weil sie keine Elemente der Kursive angenommen hat. Indessen war die Herrschaft der vier genannten Schriftarten nur von kurzer Dauer, weil sie alle in der Minuskel auf- und untergingen, welche durch die Bemühungen Karls des Grofsen um das Unterrichtswesen das ganze kultivierte Europa angenommen hat.

Diese **Minuskel**, im wesentlichen das kleine Alphabet der heutigen lateinischen Schrift, ist somit ein Produkt verschiedener Faktoren, der **Uncialschrift**, welche zunächst noch das Stadium einer **Halbuncialschrift** durchlief, der **Kursive** und der **Nationalschriften**, endlich sind einige Formen der tironischen Notenschrift entlehnt, worüber unten näheres. Chronologisch reichen sich indessen Unciale und Minuskel die Hand; Kursive und Nationalschriften sind nur nebenherlaufende lokale Varianten, die zudem für Prachtcodices (und die Abschriften der Klassiker sind im ganzen solche) wenig in betracht kommen.

Die Minuskel ist im karolingischen Zeitalter rundlich, fett und gleichsam üppig; das kleine o nicht nur nicht schlank und eiförmig, sondern entweder streng kreisförmig oder gar in der Form des Apfels breiter als hoch, und nach demselben Prinzipe ist auch die linke Hälfte des d oder die rechte des b gebildet; die in die Höhe ragenden Buchstaben, z. B. b, haben kolben- oder keulenartige Schäfte, eine Folge des Zusammenfliefsens zweier Züge, eines in die Höhe hinauf und eines auf die Zeile herabgeführten Zuges, wie wir sie geflissentlich getrennt in der Form ƃ

1331 Fragment eines medizinischen Werkes in München. (Zu Seite 1140.)

[illegible]

[illegible]



und Haarstrichen. Buchstabenformen: Δ mit zwei Schwänzchen rechts und links; K in zwei getrennte Züge auseinandergerissen, daher ähnlich wie ισ; P und Y regelmäſsig unter die Zeile fallend. Anfänge der Worttrennung und der Interpunktion; Accente, sowohl Akut als Gravis und Circumflex (doch fehlend 6 auf και), Spiritus lenis ⊣, asper ⊢, im Originale deutlicher und schärfer als auf der Nachbildung.

Abb. 1325. Basler Psalmenhandschrift des 9. Jahrhunderts. A. VII. 3, mit lateinischer Interlinearversion, wahrscheinlich ein Zwillingsbruder des St. Galler Evangeliencodex (Cod. Δ) mit lateinischer Interlinearversion. Inhalt: Psalm 30 Ende, 31 Anfang. Regelmäſsige Worttrennung, durch Punkte verstärkt; η und ι sind oft verwechselt infolge der itacistischen Aussprache, ebenso ε und αι.

Überschrift in der Mitte der Seite: Εις το τελος. ψαλμος τω Δαουιδ. Επησου (επι σου). κυριε. ηλπησα. (ηλπισα) μη. κατεσχυνϑη (καταισχυνϑω). εις. τον. εωνα. (αιωνα) εν. τη. δηκεοσυνη (δικαιοσυνη). σου. ρυσε (ρυσαι). με. και. εξελου. μου. κληνον (κλινον). προς. με. του. ουσου (το ους σου). ταχυνοντος. Lateinisch: *In te domine sperari non (ne?) confundar in aeternum in iustitia tua. Libera me et inclina ad me aurem tuam accelera.* Am Rande rechts von anderer Hand: *Hucusque scripsi. hinc incipit ad marcellum ne.* (In der Originalhandschrift hatte ein Abschreiber bis Psalm 30 incl. geschrieben, während ein anderer, Marcellus, die Fortsetzung auf sich zu nehmen hatte.)

Abb. 1326. Basler Handschrift der neutestamentlichen Briefe mit Randscholien; schöne Minuskel des 10. Jahrh. Inhalt: Epist. Timoth. 1, 5, 16 καὶ μη βαρείσϑω ἡ ἐκκλησία, ἵνα ταῖς ὄντως χήραις ἐπαρκεση. Οἱ καλῶς προεστῶτες πρεσβύτεροι διπλῆς τιμῆς ἀξιούσϑωσαν, μάλιστα οἱ κοπιῶντες ἐν λόγῳ καὶ διδασκαλίᾳ. Die Randnoten sind gezählt, ΠΔ, ΠΕ u. s. w. Z. B. Πη. καὶ ἄξιος ὁ ἐργάτης] καὶ ὁ Χριςτὸς σύμφωνα τῶι νόμωι λέγει· τοῦ μισϑοῦ τῆς τροφῆς δῆλον ὅτι. ἐργάτην δὲ λέγει τὸν κάμνοντα· ὡς ὅ γε μὴ κάμνων οὐκ ἄξιος τροφῆς.

Buchstabenformen. Aus dem groſsen Alphabete sind stehen geblieben H (Zeile 1 ἡ), Γ (Z. 6 λογῳ). Das Minuskel η ist auf den Kopf gestellt, z. B. Z. 1 μή. Sehr ähnlich diesem Zuge ist auch eine Nebenform des κ, z. B. Z. 1 ἐκκλησία; ε erscheint am regelmäſsigsten geformt etwa Z. 8 in φιμώσεις, dann verbindet sich aber der untere Zug mit der Zunge in der Mitte, wie Z. 2 (ἐπαρκέσῃ) und das so gestaltete ε geht mit folgenden Konsonanten Verbindungen ein, wie in dem ersten ε desselben Wortes (ἐπαρκέσῃ), in Z. 3 εστ (προεστῶτες), in Z. 6 ες (κοπιῶντες), in Z. 7 εγ und ει (λέγει); ω nicht geöffnet, sondern wie zwei aneinander geschobene ο; λ normal Z. 6 (διδασκαλία), verschoben Z. 1 (ἐκκλησία) oder Z. 3 (καλῶς).

Abb. 1327. Münchener Euripides (cod. graec. 560), Papierhandschrift aus dem 14. Jahrhundert mit Randscholien und Interlinearglossen. Inhalt Eurip. Orest. v. 107 ff. Flüchtige und nachläſsige Schrift.

Buchstabenformen des Euripidestextes: η auf den Kopf gestellt, Z. 4 (μὴν); ν und υ fast gleich, Z. 3 γυναικῶν, wo die beiden Punkte über dem υ stehen sollten; ι und υ (auſser in Diphthongen) erhalten zwei Punkte; τ über die Zeile hinaufragend. Z. 1 τί; aus der Maiuskel haben sich erhalten Γ und Δ, Z. 3 καγώ und 12 ἀδελφή; ε (Z. 1 δέ); Ligaturen (verschlungene, verbundene Züge): ει (Z. 2 ἕρπειν, 5 πείϑομαι), εκ (7 τέκνον), εμ (1 πέμπειν), εν (12 ἑλένη), εξ (5 ἔλεξας), ες (10 ἄφες); ου (das υ über das ο gesetzt in Form einer 8, Z. 2 οὐ καλόν), στ (Stigma, 9 κλυταιμνήστας). Abkürzungen: ας (4 τροφάς), εις (1 πέμπεις, 6 λέγεις), ην (10 ἄχνην), ιν (2 παρϑένοισιν), ον (9 τάφον und ebendaselbst τον, wo der eine Strich Accent, der andere Abkürzung ist, ων (7 δόμων). Die Eigennamen erhalten zum Unterschiede von den Appellativa einen Strich über sich (1, 7, 9, 12 Ἑρμιόνης, Κλυταιμνήστας, Ἑλένη).

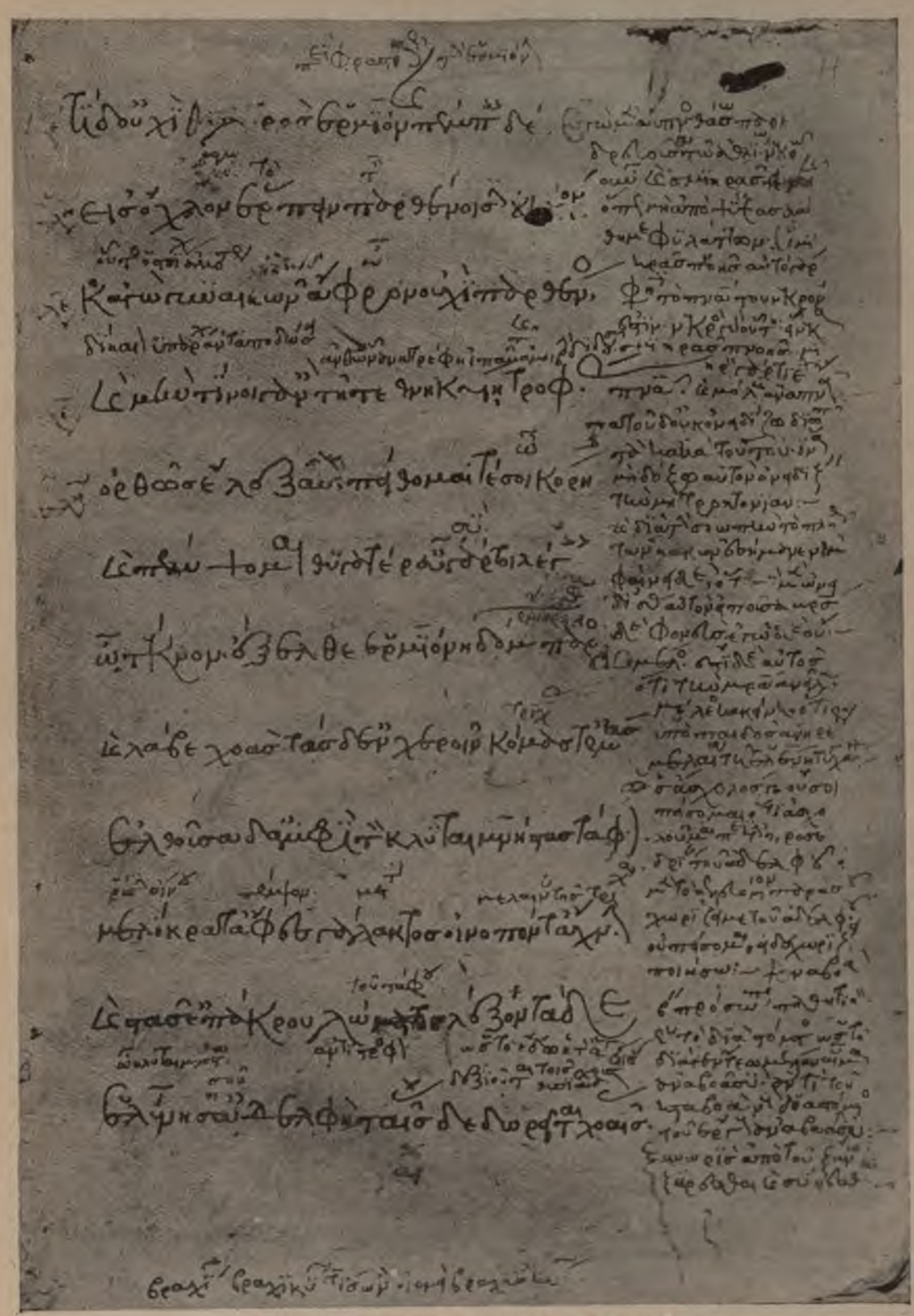
Interlinearglossen: Zeile 1 zu Ἑρμιόνης δέ(μας)] περιφραστικῶς τὴν ἑρμιόνην. Z. 2 παρϑένοισιν] ταῖς. Z. 3 unechter Vers, Periphrase] οὗτος ὁ στίχος ἀλλότριος. Z. 4 τίνοι] δίκαιον ὑπάρχον ἀνταποδώσει; ebendaselbst ἀνϑ' ὧν ἀνατρέφῃ ἐπ' αὐτῆς ἀμοιβήν. Z. 5 κόρη]ῶ. Z. 6 εὖ γὰρ τοι λέγεις] σύ. Z. 7 πάρος] ἔμπροσϑεν. Z. 8 κόμας] τρίχας. Z. 10 μελίκρατ'] ῥύσιν οἴνου. ἄφες] πέμψον. γάλακτος] μετά. οἰνοπόν (= οἰνωπόν) τ' ἄχνην]μέλαιναν τῆς τριχός. Z. 11 λώματος (= χώματοις)] τοῦ τάφου.

Die Randscholien beziehen sich auf Orestes V. 83 ff. Der Seitenrand hatte somit nicht ausgereicht, die zu dem Texte gehörigen Scholien zu fassen. Ἐγὼ μὲν ἄυπνος ϑάσω (= ϑάσσω) παρεδρεύουσα τῷ ἀϑλίῳ νεκρῷ οὖν καὶ (lies οὕνεκα) σμικρᾶς πνοῆς, ὅπως μὴ ἀποψύξας λάϑῃ με φυλάττων. Σμικρᾶς πνοῆς] αὐτὸ γὰρ φησι τὸ πνεῦμα του (es sollte wohl αὐτοῦ heissen) νεκρόν ἐστιν· νεκρὸς γὰρ οὗτος· εἵνεκα διδοῦσα (korrupt) σμικρᾶς πνοῆς· μικρὸν γάρ τι ἔχει πνεῦμα. καὶ μόλις ἀναπνεῖ. Τὰ τούτου δ' οὐκ ὀνειδίζω σιωπῶ τὰ κακὰ] Τούτου μὴ δόξω αὐτὸν ὀνειδίζειν τὴν μητροκτονίαν; καὶ διὰ τὴν σιωπὴν τὸ πλῆϑος τῶν κακῶν ἐσήμανεν ἐμφαίνει δέ, ὅτι (σὺ) μὲν ὠνείδισας ϑ' αὐτὸν εἰποῦσα μητρὸς δὲ φονεύς, ἐγὼ δὲ οὔ. (Vers 90) Ὦ μέλεος] ἔστι δὲ αὐτός, ὅτι τὴν μητέρα ἀνεῖλεν, μέλεος, κἀκείνη, ὅτι ὑπὸ παιδὸς ἀνῃρεϑῃ, μελαία (= μελέα) τῇ ἑλένῃ τυγχάνει. (Vers 93) Ὡς ἄσχολος] τι οὐ σοι πείσομαι, ὅτι ἀσχολοῦμαι περὶ τὴν προσεδρίαν τοῦ ἀδελφοῦ.

Griechische Tachygraphie. Die sonderbare Schrift, welche wir auf Abb. 1328 zur Anschauung bringen, gehört zwar nicht mehr dem Alterthume an, sondern der Zeit um das Jahr 1000 n. Chr.; sie hat aber noch so viele Berührungspunkte mit dem Abkürzungssysteme der römischen Kaiserzeit und mit den tironischen Noten, daſs man sagen darf,

1325 Psalmenhandschrift in Basel. (Zu Seite 1132.)

1326 Baseler Handschrift der Neutestamentlichen Briefe. (Zu Seite 1132.)



1327 Handschrift des Euripides in München. (Zu Seite 1132.)

es fliefse in ihr noch antikes Blut. Die Handschrift, welcher wir die Probe entnommen, ist der codex Vaticanus Graecus 1809, die Hauptquelle für die Kenntnis der jüngeren griechischen Schnellschrift. Die voneinander getrennten Zeichen, in welche dieselbe zerfällt, entsprechen einzelnen Silben; nur ausnahmsweise werden zwei Silben durch eine Schriftgruppe dargestellt, z. B. zweisilbige Präpositionen oder Verbalendungen wie τετε, θετε. Hin und wieder finden sich Konsonanten übergeschrieben, namentlich ρ und τ, seltener μ, ν, λ. Die Spiritus (in eckiger, nicht runder Form) sowie die Accente sind in der Regel dargestellt, nur ausnahmsweise weggelassen. Jota subscriptum fehlt durchweg. Nach dem Satze, dafs man kürzer per exempla erläutere, erklären wir die erste Zeile der linken Kolumne.

μενα πάντως ἔσται τοῖς κατὰ θείαν ζωὴν τετελεσμένοις.

Zeile 2. 1 τὰ, wie Z. 1, 2. 2 θεῖ. 3 αν. 4 ζω. 5 ἡν. 6, 7 τετε. 8 λει. 9 ω. 10 με (mit Akut). 11 νοις. — Zeile 4, 1. θῶ (= θεῶ. Der Querstrich in der Höhe bezeichnet die Abkürzung, wie in der Maiuskel und Minuskel). 2 πος mit übergeschriebenem ρ (= προς, doch ohne Accent; in derselben Zeile 8 mit Accent). Die vier letzten Gruppen der Zeile nebst 5, 1 = ἐ πη τελ μέ να; doch ist nach πη ein τ in der Höhe gesetzt).

Litteratur. M. Gitlbauer, Die Überreste griech. Tachygraphie im codex Vaticanus Graecus 1809, I. Wien 1878. II. 1884; Ferdin. Ruess, Über griech. Tachygraphie. Neuburg a. Donau 1882.

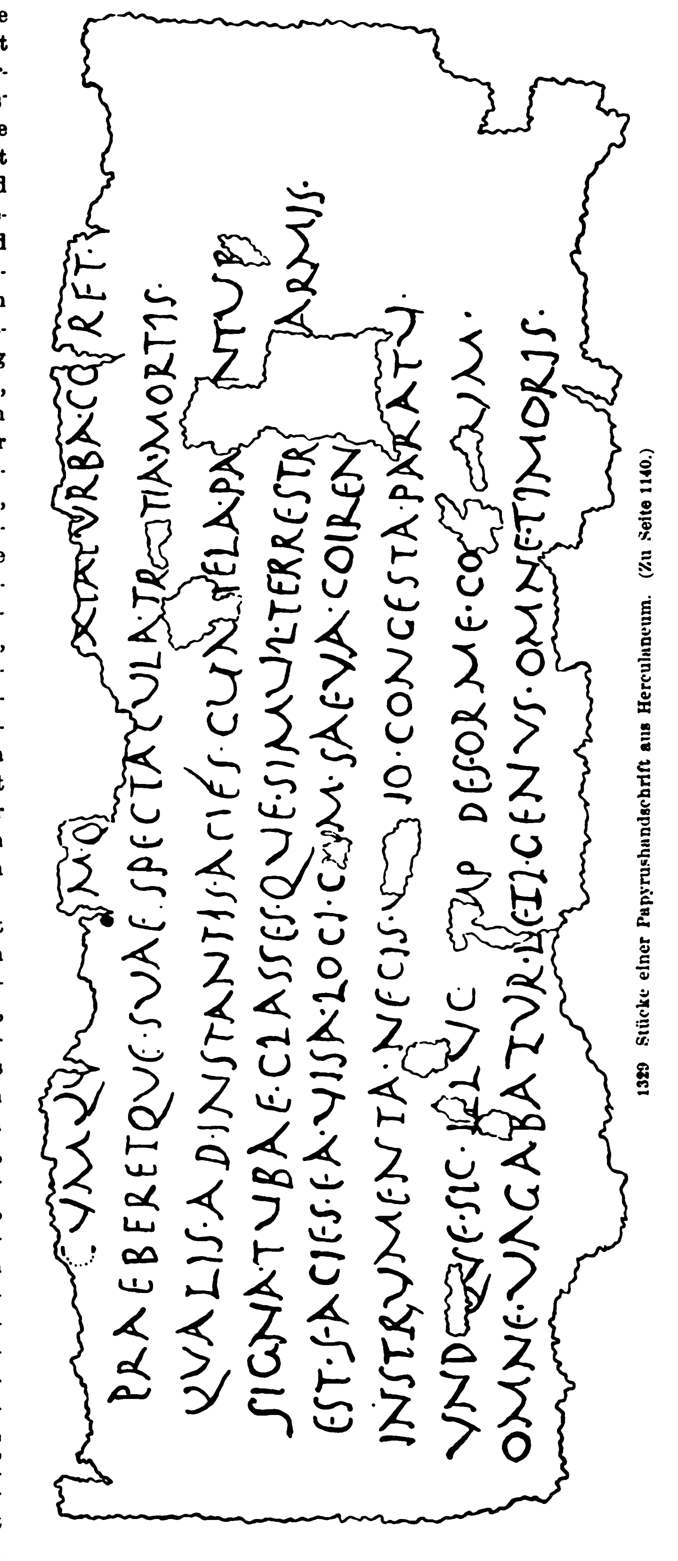
1328 Griechische Schnellschrift. (Zu Seite 1132.)

Zeile 1. 1 ὅτι (ο mit unten angehängtem ι, Spiritus und Akut). 2 τὰ (die zwei Punkte sind = τ). 3 πα. 4 ραυ (der auf der Zeile ruhende Teil ist αυ; die Rundung in der Höhe, durch einen Strich mit dem untern Teile verbunden, = ρ. 5 τοῦ (ι mit zwei Punkten und Circumflex). 6 κατα (ähnlich dem τὰ 1, 2, aber ohne Accent). 7 θεσ (wie ein ζ oder ξ aussehend). 8 μὸν (die runde Schleife = μ, vgl. 1, 15 με). 9 ἱ (Jota mit Spiritus asper). 10 ε (der kommaartige Strich immer = ε). 11 ρὸν (schräg gelegtes ρ mit Accent). 12 ἐ (ε wie 1, 10, nebst Spiritus). 13 ξαί (kombinierter Zug; neben den zwei Punkten rechts ein Spiritus, weil derselbe auch im Kompositum ἐξαιτέω geschrieben wird). 14 τού (wie 1, 5, nur mit anderm Accente). 15 με (vgl. 1, 8). 16 να. 17 (Strichpunkt, als stärkere Interpunktion). 17 πάν (der Strich in der Höhe Accent). 18 τως (die zwei Punkte = τ. 19 ἔς (die beiden Elemente in der Höhe der eckige Spiritus und der Accent). 20 ται (die zwei Punkte = τ wie 1, 2. 5. 18). 21 κα. Das Ganze: ὅτι τὰ παρ' αὐτοῦ κατὰ θεσμὸν ἱερὸν ἐξαιτού-

Lateinische Schrift. Sie beginnt, wie die griechische, mit einer Maiuskel, die sich, begleitet von dem Mangel einer Worttrennung und Interpunktion, lebenskräftig bis an das Ende des 8. Jahrh. n. Chr. hinzieht, in künstlicher Nachbildung aber noch im folgenden Jahrhundert und in Überschriften bis auf unsre Zeit erhalten hat. Im Gegensatze zu der griechischen spaltet sich die lateinische in zwei Typen, die man die Kapitalschrift und die Uncialschrift zu nennen pflegt: die erstere führt ihren Namen, weil sie in Kapitelüberschriften üblich geblieben ist, die letztere nach einer Stelle des Kirchenvaters Hieronymus, prol. in Job Ende »uncialibus, ut vulgo aiunt, litteris«, womit derselbe freilich keinen Gegensatz zu einer andern Schriftgattung, sondern überhaupt nur zollgrofse Buchstaben bezeichnen wollte. Die Kapitalschrift ist die ältere Form und der Schrift der lateinischen Inschriften näher; sie bevorzugt das Geradlinige, wodurch viele Buchstaben sich aus einer Reihe von Linien zusammensetzen, z. B. A, D, E, M, und damit folgt sie nicht der Bequemlichkeit des

Schreibers, sondern dem Prinzipe des Steinmetzen, der mit dem Meifsel die gerade Linie müheloser herstellt als die geschwungene. Mit dem 7. Jahrhundert tritt sie zurück und erscheint im 8. nicht mehr als der übliche Ausdruck des Zeitgeistes, sondern nur als bewufste Nachahmung des Alten. Die **Uncialschrift** mit dem Prinzipe des Runden läfst der Hand eine freiere Bewegung, zuerst in den pompejanischen Wandinschriften (Kritzeleien) und in einigen dem 2. und 3. Jahrh. n. Chr. angehörigen Wachstafeln, die in Bergwerken Siebenbürgens gefunden worden sind. Namentlich aber ist sie die natürliche Umgestaltung der Steinschrift für Feder und Pergament, indem sie mehrere gerade Linien zu einem geschwungenen Zuge verbindet, wodurch der Schreiber Zeit erspart; auch trachtet sie darnach die Buchstaben womöglich in einen Zug, ohne dafs man abzusetzen braucht, zusammenzufassen, z. B. ɑ, ƌ, ɱ. Endlich vermeidet sie weniger als die Kapitalschrift einzelne Buchstaben über oder unter die Normalhöhe aufsteigen oder herabsinken zu lassen, vgl. b und H, q und Q. Weitaus die meisten Klassikerhandschriften der vorkarolingischen und noch teilweise der karolingischen Zeit sind in ihr geschrieben, wogegen in den Prachthandschriften (z. B. für gottesdienstliche Zwecke) die Schrift an Freiheit der Behandlung verliert und zur künstlichen Malerei herabsinkt. Die meisten Buchstaben des Uncialalphabetes behalten indes die unveränderte Kapitalform.

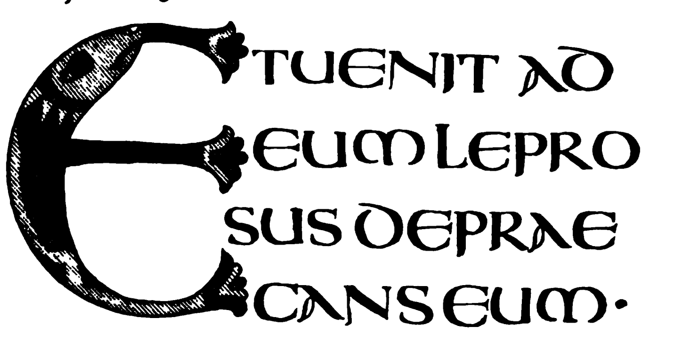
Eine **altrömische Kursivschrift** tritt uns zuerst in den Siebenbürger Wachstafeln (Urkunden des 2. und 3. Jahrh. n. Chr. gefunden in Bergwerken Siebenbürgens) entgegen, später in einiger Modifikation in den kaiserlichen Kanzleiurkunden des 5. Jahrhunderts und einigen gleichaltrigen Dokumenten von Ravenna. Da die Fortpflanzung der klassischen Litteratur mit derselben nichts zu thun hat, so erscheint hier eine nähere Erörterung überflüssig. Diese etwas wilde Kursive hat sich, vermischt mit Zügen der Unciale, in den Ländern des Westens, Spanien, Frankreich, Italien verschieden entwickelt und zu drei verschiedenen **Nationalschriften**, der sog. westgotischen, der merowingischen und der langobardischen geführt, etwa wie die römische Volkssprache sich in das Spanische, das Französische und das Italienische gespalten hat. Die für die Überlieferung der lateinischen Klassiker wichtigste derselben ist die langobardische, welche sich namentlich im 9. Jahrhundert in Montecassino am schönsten entwickelt hat.



1329 Stücke einer Papyrushandschrift aus Herculaneum. (Zu Seite 1140.)

adhocenim ueni:
eterat praedicans
insynagogis eorū·
etinomni galilea·
etdaemonia eici
ens:

R m xviii
T m lxiii
L xxxiii



tuenit ad
eum lepro
sus depre
cans eum·
etgenu flexo·dixit:
siuis·potes me
mundare: ihs autē
misertus eius·
extendit manum
suam ettangens
eum·aitilli: uolo·
mundare:

1330 Lateinische Bibel in München. (Zu Seite 1140.)

Das geographisch abgesonderte Irland hat eine eigne Schrift gebildet, die irische (auch schottische genannt, weil die Einwohner der Insel Scoti heifsen), welche vom Standpunkte der Kalligraphie den Nationalschriften überlegen ist, weil sie keine Elemente der Kursive angenommen hat. Indessen war die Herrschaft der vier genannten Schriftarten nur von kurzer Dauer, weil sie alle in der Minuskel auf- und untergingen, welche durch die Bemühungen Karls des Grofsen um das Unterrichtswesen das ganze kultivierte Europa angenommen hat.

Diese Minuskel, im wesentlichen das kleine Alphabet der heutigen lateinischen Schrift, ist somit ein Produkt verschiedener Faktoren, der Uncialschrift, welche zunächst noch das Stadium einer Halbuncialschrift durchlief, der Kursive und der Nationalschriften, endlich sind einige Formen der tironischen Notenschrift entlehnt, worüber unten näheres. Chronologisch reichen sich indessen Unciale und Minuskel die Hand; Kursive und Nationalschriften sind nur nebenherlaufende lokale Varianten, die zudem für Prachtcodices (und die Abschriften der Klassiker sind im ganzen solche) wenig in betracht kommen.

Die Minuskel ist im karolingischen Zeitalter rundlich, fett und gleichsam üppig; das kleine o nicht nur nicht schlank und eiförmig, sondern entweder streng kreisförmig oder gar in der Form des Apfels breiter als hoch, und nach demselben Prinzipe ist auch die linke Hälfte des d oder die rechte des b gebildet; die in die Höhe ragenden Buchstaben, z. B. b, haben kolben- oder keulenartige Schäfte, eine Folge des Zusammenfliefsens zweier Züge, eines in die Höhe hinauf und eines auf die Zeile herabgeführten Zuges, wie wir sie geflissentlich getrennt in der Form 𝔟

1331 Fragment eines medizinischen Werkes in München. (Zu Seite 1140.)

noch heute haben. Der Buchstabe r steht nicht senkrecht auf der Zeile, wie sonst alle Buchstaben, sondern geneigt, und der rechte Seitenzug ist breit und schleifenartig entwickelt; eine Unterscheidung von ſ und s gibt es noch nicht, sondern nur ein aufrecht stehendes ſ. Mit der Minuskel verbindet sich Worttrennung und eine wenn auch nicht sehr reich abgestufte Interpunktion; die Abkürzungen sind noch sehr mäſsig.

Im 11. Jahrhundert verschwinden die kolbenartigen Schäfte, die Schrift wird überhaupt schlanker, also auch das o und die damit verwandten Züge eiförmig.

Mit dem 13. Jahrhundert beginnt das Runde sich zu brechen, das o in zwei gotische Spitzbogen (o) und ähnlich, und schlieſslich wird alles Runde in gerade Linien aufgelöst, was man die gotische Schrift zu nennen pflegt. Sie ist eigentlich mehr Malerei als Schrift; es waltet in ihr mehr Kunst als Natur und die Herstellung der einzelnen Buchstaben erfordert doppelte und dreifache Zeit (o). Auch für den Leser bietet sie nur Nachteile, indem die Buchstaben i, n, u, m oder gar die Häufung mehrerer dieser Buchstaben leicht Verwechslungen veranlassen. Dies führt dazu, dem doppelten i als Unterscheidungszeichen zwei Striche zu geben, íí, woraus später das einfache í und schlieſslich das i hervorging. Aus dieser Schrift ist unsre deutsche Druckschrift hervorgegangen. Gegen diese mittelalterliche Geschmacksverwirrung erhob sich im 15. Jahrhundert eine Reaktion von seiten der Humanisten, die zu der karolingischen Minuskel zurückkehrten und dieselbe in der Weise mit der Maiuskel verbanden, daſs sie die groſsen Buchstaben einzeln an der Spitze eines Satzes nach vorausgehendem Punkte, und zur Hervorhebung der Eigennamen, das ganze groſse Alphabet aber für Überschriften ganzer Bücher oder gröſserer Abschnitte beibehielten.

Das namentlich im 14. und 15. Jahrhundert stark entwickelte Abkürzungssystem, welches den Zweck hat, sowohl Zeit als Geld zu sparen, Zeit für den Abschreiber und Geld durch weise Ausnutzung des teuren Schreibmateriales, entzieht sich hier darum einer theoretischen Betrachtung, weil die typographischen Zeichen zur Verdeutlichung nicht genügen und Sicherheit der Lesung doch nicht durch Vorschriften allein, sondern nur durch die Praxis gewonnen werden kann. Darum läſst sich nur erläutern, was auf den gewählten Schriftproben vorkommt und mit kurzen Worten zu erklären möglich ist.

(Abb. 1329 auf S. 1137.) Papyrus Herculanensis N. 817. Zuerst herausgegeben im zweiten Bande der Volumina Herculanensia 1809 p. VII ff. Bruchstücke eines epischen Gedichtes (von Rabirius?), welches auf die Schlacht von Actium gedeutet wird. Die Schrift etwas flüchtig; die Punkte zur Worttrennung ungewöhnlich; selbstverständlich fällt die Herstellung der Rolle vor die groſse Katastrophe des Vesuvs im Jahre 79 n. Chr.

Præberetque suae spectacula tr[u]tia mortis
Qualis ad instantis acies cum tela pa[ra]ntur
Signa tubae classesque simul terrestr[ibus] armis
Est facies ea visa loci cum saeva coiren[t]
Instrumenta necis etc.

Vgl. Riese, Anthologia latina, N. 482.

(Abb. 1330 auf S. 1138.) Münchner Blätter einer alten lateinischen Bibelübersetzung (Evang. Marc. 1, 38 ff.); Uncialschrift von seltener kalligraphischer Regelmäſsigkeit und Schönheit; Fischinitiale E. Worttrennung mangelhaft; doch zweifache Interpunktion vermittelst · (Kolon in der Höhe) und : (Doppelpunkt). Unter den Buchstabenformen sind bemerkenswert das A, und daſs der Haarstrich des G senkrecht unter die Zeile fällt; der Schaft des L überragt die Normalhöhe der meisten Buchstaben, im Unterschiede zu I. Verschlingung: die rechte Hälfte des A mit E = æ, Zeile 4 Galilæa; Abkürzung: der Horizontalstrich über einem Vokale = m (Z. 3 eorum, 13 autem); Z. 13 über I H S (griech. I H Σ, ιης) = Jesus, ἰησοῦς. Am Rande ꟃ ꟃ L· = Marcus, Matthäus, Lucas.

(Abb. 1331 auf S. 1139.) Münchner Fragmente eines medicinischen Werkes. Übergang der flüchtig geschriebenen Uncialschrift in die Minuskel. Dem groſsen Alphabete gehören an die Buchstaben B, ƌ, G, ꟿ, N, R, S, dem kleinen f, h, p, t.

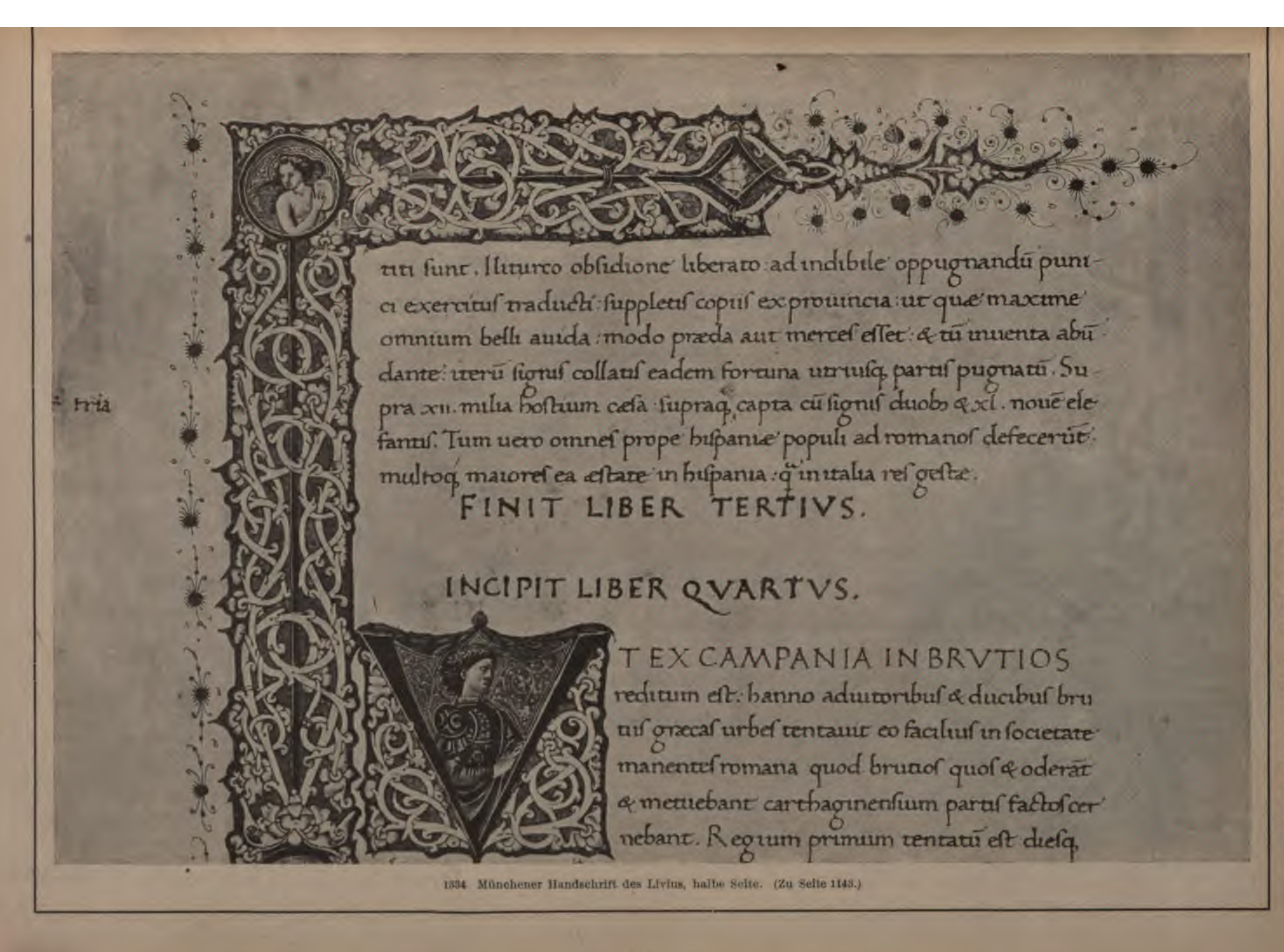
Auflösung. XVI. **Ad pluriginem** (= pruriginem). *Pluriginem Greci omnes henesmonen* (d. i. κνησμονὴν) *vocant. Nascitur ex acridine* (= acredine) *humorum; propterea lacasininum seu ovillum cum melle ieiunus potabis; etiam ex sapone in balneo uteris, cuius saponis confectio talis est* (der Horizontalstrich über e ist nicht mehr sichtbar): *nitrum sulphurinum, nuces aridas, adipem porcinum sapone Gallico. Appii* (= apii) *viridis folia paria pondera facis sa[p]onem et uteris in lauacro feruenti.* **Aliud.** *Ad pluritum totius corporis terra Sarda, terra Cimolia, feces uini, extista* (?) *mirobollani picsmatos, ide* (kann id est und idem gelesen werden) *expressiones* (p = prae) *omnium specierum quattuor paria pondera conmiscis et uteris.*

(Abb. 1332 auf Taf. XXIX.) Codex Bambergensis E. III, 4. Karolingische Minuskel. Überbleibsel der Uncialschrift sind Zeile 1 und 10 das R in integrum, das N in neque; auch das ƌ zeigt durchweg die Uncialform, nirgends die jüngere d; b und l gehen in die Minuskel über, erinnern aber Z. 5 (bella) Z. 6 (emolu = aemulum) durch ihre Brechung auf der Zeile an die Unciale. Das r hat die moderne Form angenommen Z. 6 (intra) u. s. w., reicht aber, um Verbindung mit dem folgenden Vokale zu gewinnen, über die Normalhöhe hinaus Z. 1 (mutare),



necessitate· tũ cum integrũ fuit mutare
uoluiss&· sicut aromanis omnib: his bellis
quecumq: memoria ui factũ est · Nam
&samnitib: &numantinis &numidis· con
festim bella inlata sunt · Neq: pax firmata
fuit sed dũ emol[illegible] [illegible]eretur intra
orientẽ residens gloriae parũ consuluit ·
[illegible] inter gressus [illegible] petens
in galaciae finib: [illegible] morte obiit.
[illegible] neq: iners neq: imprudens mul
[illegible] ex animi [illegible] opinatur nimia crudeli
tate inter cena [illegible] epulis in dul
[illegible] odore cubiculi quod ex recen
[illegible] quiescentibus
[illegible] quasi gra
[illegible] frigore [illegible] iusserat· Deces
sit imperii [illegible] mense septimo· quar
to decimo [illegible] marcias etatis
ut qui pluri[illegible] mũ uel minimũ
[illegible] &tricesimo anno

1432. Bamberger Handschrift, karolingischer Zeit. (Zu Seite 1110.)



titi sunt. Ilituro obsidione liberato ad indibile oppugnandū puni-
ci exercitus traducti: suppletis copiis ex prouincia: ut quæ maxime
omnium belli auida: modo præda aut merces esset: & tū iuuenta abū-
dante: iterū signis collatis eadem fortuna utriusq partis pugnatū. Su-
pra xii. milia hostium cesā: supraq capta cū signis duobs & xl. nouē ele-
fantis. Tum uero omnes prope hispaniæ populi ad romanos defecerūt:
multoq maiores ea æstate in hispania: q in italia res gestæ.

FINIT LIBER TERTIVS.

INCIPIT LIBER QVARTVS.

VT EX CAMPANIA IN BRVTIOS
reditum est: hanno adiutoribus & ducibus bru
tiis græcas urbes tentauit eo facilius in societate
manentes romana quod brutios quos & oderāt
& metuebant carthaginensium partis factos cer
nebant. Regium primum tentatū est diesq

tria

1334 Münchener Handschrift des Livius, halbe Seite. (Zu Seite 1143.)



R es optima ÷ ñ exstirpare sceleratos · ƀ scelera · uindicando ·
R ecte parentē & inferiorē laudas · qꝗ pun& ad gl̃am tuā ·
R es magne clem̄tix ÷ indulgendo magis corripe scelera q̄m
R atione ñ ui uincenda ÷ adolescentia ·
R ei nulli p̄dest mora · nisi iracundię ·
R eus innocens fortunā ñ testem timet ·
R arū ēē oportet · qđ diu carū uelis ·
R ape ÷ accipe qđ non possis reddere ·
R egnat ñ loquitur · q̊ nihil ñ qđ uult facit ·
R iualitatē non amat uictoria ·
R uborē amico excute · amicū ÷ p̄dere ·
R ex ēē nolli · ut crudelis ēē uelim ·
R es q̄nto ÷ maior · tanto ÷ insidiosior ·
R oganti melius quā imp̄anti pareas ·
R espicere nihil consueuit iracundia ·
R ape ÷ ñ p̄cere · quicq̄d inuito auferas ·
R emediū fraus ÷ contra flum̄ querere
R ogare beneficiū · seruitus quodā modo ÷ ·

S unt · quorū corpus innoxium ÷ ·
S ɂ in mille faunoꝝ furias mens cita discurrit ·
S i uis beatus ēē · cogita hoc primū contempni ·

1333 Münchener Handschrift mit lateinischen Moralsprüchen. (Zu Seite 1142.)

ad hoc enim ueni:
et erat praedicans
in synagogis eorum·
et in omni galilea·
et daemonia eici
ens:

R m xviii
T ii m Lxiii
L xxxiii

Et uenit ad
eum lepro
sus depre
cans eum·
et genu flexo·dixit:
si uis·potes me
mundare: ihs autem
misertus eius·
extendit manum
suam et tangens
eum·ait illi: uolo·
mundare:

1330 Lateinische Bibel in München. (Zu Seite 1140.)

Das geographisch abgesonderte Irland hat eine eigne Schrift gebildet, die irische (auch schottische genannt, weil die Einwohner der Insel Scoti heifsen), welche vom Standpunkte der Kalligraphie den Nationalschriften überlegen ist, weil sie keine Elemente der Kursive angenommen hat. Indessen war die Herrschaft der vier genannten Schriftarten nur von kurzer Dauer, weil sie alle in der Minuskel auf- und untergingen, welche durch die Bemühungen Karls des Grofsen um das Unterrichtswesen das ganze kultivierte Europa angenommen hat.

Diese Minuskel, im wesentlichen das kleine Alphabet der heutigen lateinischen Schrift, ist somit ein Produkt verschiedener Faktoren, der Uncialschrift, welche zunächst noch das Stadium einer Halbuncialschrift durchlief, der Kursive und der Nationalschriften, endlich sind einige Formen der tironischen Notenschrift entlehnt, worüber unten näheres. Chronologisch reichen sich indessen Unciale und Minuskel die Hand; Kursive und Nationalschriften sind nur nebenherlaufende lokale Varianten, die zudem für Prachtcodices (und die Abschriften der Klassiker sind im ganzen solche) wenig in betracht kommen.

Die Minuskel ist im karolingischen Zeitalter rundlich, fett und gleichsam üppig; das kleine o nicht nur nicht schlank und eiförmig, sondern entweder streng kreisförmig oder gar in der Form des Apfels breiter als hoch, und nach demselben Prinzipe ist auch die linke Hälfte des d oder die rechte des b gebildet; die in die Höhe ragenden Buchstaben, z. B. b, haben kolben- oder keulenartige Schäfte, eine Folge des Zusammenfliefsens zweier Züge, eines in die Höhe hinauf und eines auf die Zeile herabgeführten Zuges, wie wir sie geflissentlich getrennt in der Form ℓ

1331 Fragment eines medizinischen Werkes in München. (Zu Seite 1140.)

noch heute haben. Der Buchstabe r steht nicht senkrecht auf der Zeile, wie sonst alle Buchstaben, sondern geneigt, und der rechte Seitenzug ist breit und schleifenartig entwickelt; eine Unterscheidung von ſ und s gibt es noch nicht, sondern nur ein aufrecht stehendes ſ. Mit der Minuskel verbindet sich Worttrennung und eine wenn auch nicht sehr reich abgestufte Interpunktion; die Abkürzungen sind noch sehr mäſsig.

Im 11. Jahrhundert verschwinden die kolbenartigen Schäfte, die Schrift wird überhaupt schlanker, also auch das o und die damit verwandten Züge eiförmig.

Mit dem 13. Jahrhundert beginnt das Runde sich zu brechen, das o in zwei gotische Spitzbogen (o) und ähnlich, und schlieſslich wird alles Runde in gerade Linien aufgelöst, was man die gotische Schrift zu nennen pflegt. Sie ist eigentlich mehr Malerei als Schrift; es waltet in ihr mehr Kunst als Natur und die Herstellung der einzelnen Buchstaben erfordert doppelte und dreifache Zeit (o). Auch für den Leser bietet sie nur Nachteile, indem die Buchstaben i, n, u, m oder gar die Häufung mehrerer dieser Buchstaben leicht Verwechslungen veranlassen. Dies führt dazu, dem doppelten i als Unterscheidungszeichen zwei Striche zu geben, íí, woraus später das einfache í und schlieſslich das i hervorging. Aus dieser Schrift ist unsre deutsche Druckschrift hervorgegangen. Gegen diese mittelalterliche Geschmacksverwirrung erhob sich im 15. Jahrhundert eine Reaktion von seiten der Humanisten, die zu der karolingischen Minuskel zurückkehrten und dieselbe in der Weise mit der Maiuskel verbanden, daſs sie die groſsen Buchstaben einzeln an der Spitze eines Satzes nach vorausgehendem Punkte, und zur Hervorhebung der Eigennamen, das ganze groſse Alphabet aber für Überschriften ganzer Bücher oder gröſserer Abschnitte beibehielten.

Das namentlich im 14. und 15. Jahrhundert stark entwickelte Abkürzungssystem, welches den Zweck hat, sowohl Zeit als Geld zu sparen, Zeit für den Abschreiber und Geld durch weise Ausnutzung des teuren Schreibmateriales, entzieht sich hier darum einer theoretischen Betrachtung, weil die typographischen Zeichen zur Verdeutlichung nicht genügen und Sicherheit der Lesung doch nicht durch Vorschriften allein, sondern nur durch die Praxis gewonnen werden kann. Darum läſst sich nur erläutern, was auf den gewählten Schriftproben vorkommt und mit kurzen Worten zu erklären möglich ist.

(Abb. 1329 auf S. 1137.) Papyrus Herculanensis N. 817. Zuerst herausgegeben im zweiten Bande der Volumina Herculanensia 1809 p. VII ff. Bruchstücke eines epischen Gedichtes (von Rabirius?), welches auf die Schlacht von Actium gedeutet wird. Die Schrift etwas flüchtig; die Punkte zur Worttrennung ungewöhnlich; selbstverständlich fällt die Herstellung der Rolle vor die groſse Katastrophe des Vesuvs im Jahre 79 n. Chr.

Præberetque suae spectacula tr[u]tia mortis
Qualis ad instantis acies cum tela pa[ra]ntur
Signa tubae classesque simul terrestr[ibus] armis
Est facies ea visa loci cum saeva coiren[t]
Instrumenta necis etc.

Vgl. Riese, Anthologia latina, N. 482.

(Abb. 1330 auf S. 1138.) Münchner Blätter einer alten lateinischen Bibelübersetzung (Evang. Marc. 1, 38 ff.): Uncialschrift von seltener kalligraphischer Regelmäſsigkeit und Schönheit; Fischinitiale E. Worttrennung mangelhaft; doch zweifache Interpunktion vermittelst · (Kolon in der Höhe) und : (Doppelpunkt). Unter den Buchstabenformen sind bemerkenswert das A, und daſs der Haarstrich des G senkrecht unter die Zeile fällt; der Schaft des L überragt die Normalhöhe der meisten Buchstaben, im Unterschiede zu I. Verschlingung: die rechte Hälfte des A mit E = æ, Zeile 4 Galilæa; Abkürzung: der Horizontalstrich über einem Vokale = m (Z. 3 eorum, 13 autem); Z. 13 über I H S (griech. I H Σ, ιης) = Jesus, ἰησοῦς. Am Rande ϖ ϖ L· = Marcus, Matthäus, Lucas.

(Abb. 1331 auf S. 1139.) Münchner Fragmente eines medicinischen Werkes. Übergang der flüchtig geschriebenen Uncialschrift in die Minuskel. Dem groſsen Alphabete gehören an die Buchstaben B, ᴅ, G, ϖ, N, R, S, dem kleinen f, h, p, t.

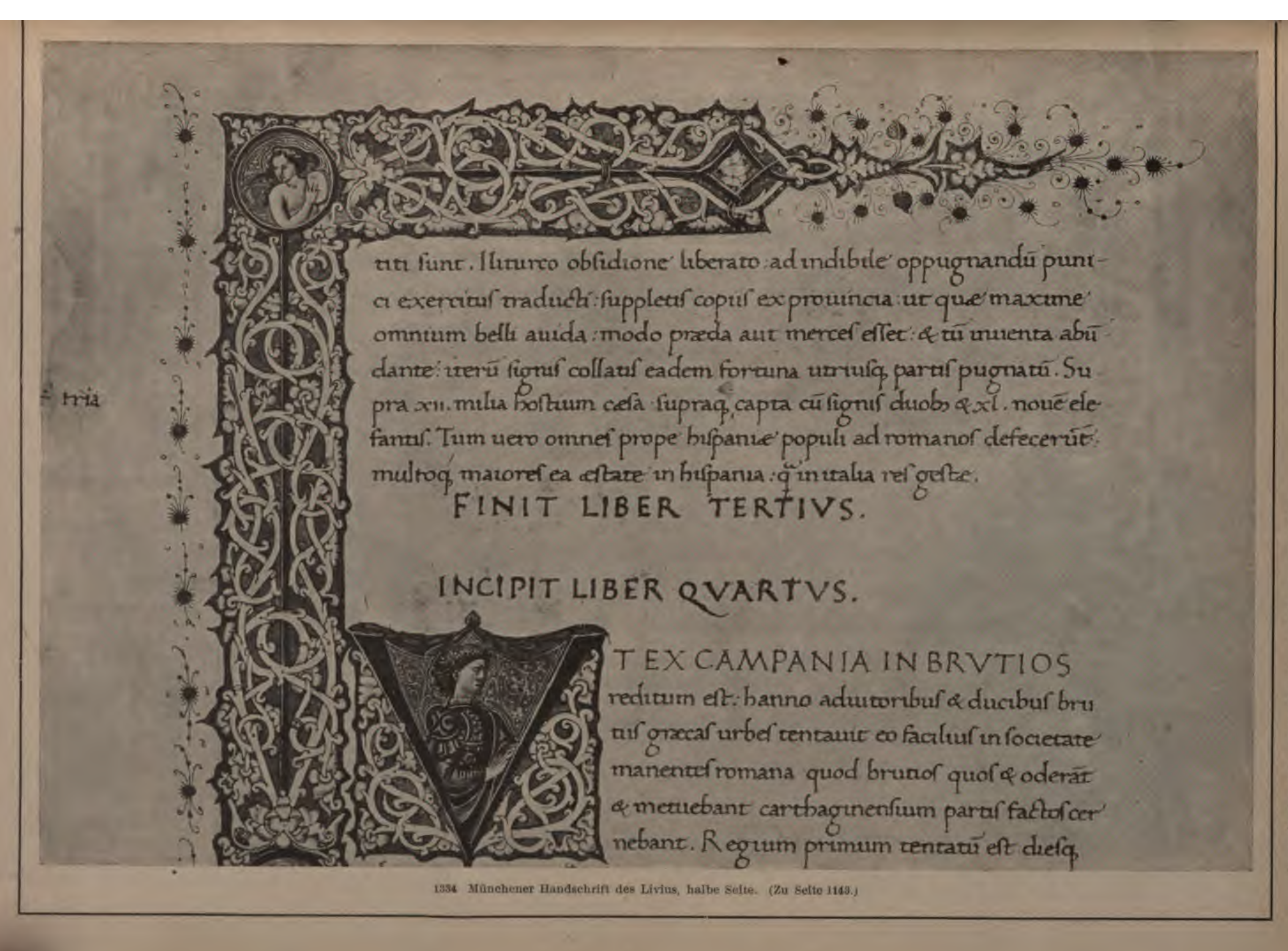
Auflösung. XVI. **Ad pluriginem** (= pruriginem). *Pluriginem Greci omnes henesmonen* (d. i. κνησμονὴν) *vocant. Nascitur ex acridine* (= acredine) *humorum; propterea lacasininum seu ovillum cum melle ieiunus potabis; etiam ex sapone in balneo uteris, cuius saponis confectio talis est* (der Horizontalstrich über e ist nicht mehr sichtbar): *nitrum sulphurinum, nuces aridas, adipem porcinum sapone Gallico. Appii* (= apii) *viridis folia paria pondera facis sa[p]onem et uteris in lauacro feruenti.* **Aliud.** *Ad pluritum totius corporis terra Sarda, terra Cimolia, feces uini, extista* (?) *mirobollani piesmatos, ide* (kann id est und idem gelesen werden) *expressiones* (p = prae) *omnium specierum quattuor paria pondera conmiscis et uteris.*

(Abb. 1332 auf Taf. XXIX.) Codex Bambergensis E. III, 4. Karolingische Minuskel. Überbleibsel der Uncialschrift sind Zeile 1 und 10 das R in integrum, das N in neque; auch das ᴅ zeigt durchweg die Uncialform, nirgends die jüngere d; b und l gehen in die Minuskel über, erinnern aber Z. 5 (bella) Z. 6 (emolu = aemulum) durch ihre Brechung auf der Zeile an die Unciale. Das r hat die moderne Form angenommen Z. 6 (intra) u. s. w., reicht aber, um Verbindung mit dem folgenden Vokale zu gewinnen, über die Normalhöhe hinaus Z. 1 (mutare),

necessitate. tū cum integrū fuit mutare
uoluisset. sicut a romanis omnib: his bellis
que cumq: memorię ui factū est . Nam
& samnitib: & numantinis & numidis. con
festim bella inlata sunt ; Neq: pax facta
fuit sed dū emolu imperii ueretur intra
oriente residens glorię parū consuluit.
Isq: intergressus atq: illiricū petens
in galatię finib: repentina morte obiit.
uir alias neq: iners neq: inprudens mul
ti exanimatū opinantur nimia crudeli
tate inter cenā dū enī nimiū epulis indul
serat. alii odore cubiculi quod ex recen
ti tectorio calcis graue quiescentibus
erat quidā nimietate prunarū quas gra
ui frigore adoleri multas iusserat. Deces
sit imperii [illegible] mense septimo quar
todecimo [illegible] kl martias. aetatis
ut qui pluri [illegible] mū uel minimū
tradunt. tertio [illegible] & tricesimo anno

1332 Bamberger Handschrift, karolingischer Zeit. (Zu Seite 1140.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



tria

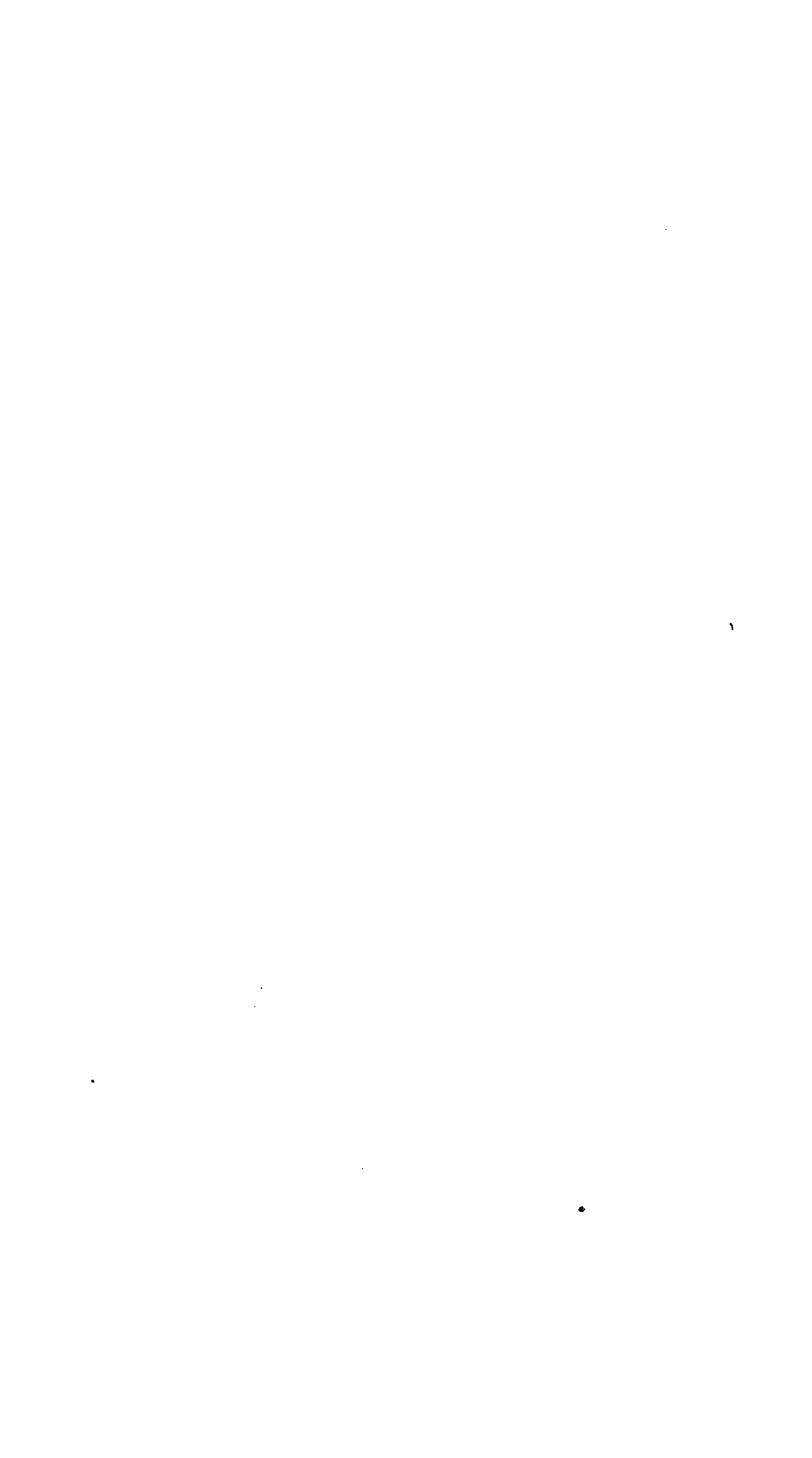
titi sunt. Iliturco obsidione liberato ad indibile oppugnandũ puni-
ci exercitus traducti: suppletis copiis ex prouincia ut quæ maxime
omnium belli auida: modo præda aut merces esset: & tũ iuuenta abũ-
dante: iterũ signis collatis eadem fortuna utriusq partis pugnatũ. Su-
pra xii. milia hostium cæsa: supraq capta cũ signis duob; & xl. nouẽ ele-
fantis. Tum uero omnes prope hispaniæ populi ad romanos defecerũt:
multoq maiores ea æstate in hispania: q̃ in italia res gestæ.

FINIT LIBER TERTIVS.

INCIPIT LIBER QVARTVS.

VT EX CAMPANIA IN BRVTIOS
reditum est: hanno adiutoribus & ducibus bru-
tiis græcas urbes tentauit eo facilius in societate
manentes romana quod brutios quos & oderat
& metuebant carthaginensium partis factos cer-
nebant. Regium primum tentatũ est diesq

1334 Münchener Handschrift des Livius, halbe Seite. (Zu Seite 1143.)



R es optima ÷ n̄ exstirpare sceleratos · ꝑ scelera · uindicando ·
R ecte parentē & inferiorē laudas · q̄ꝗ pungit ad glām tuā ·
R es magne clementia ÷ indulgendo magis corripe scelera q̄m
R atione n̄ ui uincenda ÷ adolescentia ·
R ei nulli ꝓdest mora · nisi iracundię ·
R eus innocens fortunā n̄ testem timet ·
R arū ēē oportet · qđ diu carū uelis ·
R apę ÷ accipe qđ non possis reddere ·
R egnat n̄ loquit̄ · q̄ nihil n̄ qđ uult facit ·
R iualitatē non amat uictoria ·
R uborē amico excutere · amicū ÷ ꝑdere ·
R ex ēē nolū · ut crudelis ēē uelim ·
R es q̄nto ÷ maior · tanto ÷ insidiosior ·
R ogaturi melius quā imperaturi pareas ·
R espicere nihil consueuit iracundia ·
R apę ÷ n̄ petere · quicqd inuito auferas ·
R emediū fraus ÷ contra flum̄ querere
R ogare beneficiū · seruitus quodā modo ÷ ·

S unt · quorū corpus innoxium ÷ ·
S ꝫ in mille faunoꝝ furias mens cita discurrit ·
S i uis beatus ēē · cogita hoc primū contempni ·

1333 Münchener Handschrift mit lateinischen Moralsprüchen. (Zu Seite 1142.)



1335 Berner Handschrift des 10. Jahrhunderts. (Zu Seite 1143.)

3 (memorani), 5 (rata), 6 (imperii); ähnlich Z. 10 in iners. Die Buchstaben b, h, l haben kolbenförmige Ausladungen. Die Abkürzungen sind mäfsig, ā, ū = am, um; q: = que; b: = bus; kł = Kalendas; & ist eine Verschlingung von e und t.

(Abb. 1333 auf S. 1141.) Codex Monacensis lat. 6292, aus Freisingen stammend. 12. Jahrhundert. Derselbe enthält u. a. Excerpte aus lateinischen Dichtern und am vollständigsten die mit prosaischen Sentenzen vermischten Sprüche des Publilius Syrus Fol. 159 a. Die drei ersten und die drei letzten Zeilen der Seite enthalten prosaische Sittensprüche, die Mitte jambische Senare. Die Buchstabenformen zeigen nichts Ungewöhnliches, dagegen finden sich folgende Abkürzungen: der Horizontalstrich über einem Vokale = m; m̄ = men, Z. 3, 17; über n (Zeile 1) = non; ſ. (Z. 1) = sed; p = per (Z. 2. 8); ꝓ = pro (Z. 5 prodest); ę (Z. 5) = ae; i über q und n (Z. 9)

= qui und nisi; a über q (Z. 3. 13) = qua; qđ (Z. 9. 10) = quod; q̣d (Z. 16) = quid; q: (Z. 2) = quia; die rechte Hälfte eines R mit Querstrich (Z. 2 von unten faunorum) = rum; der Haken über dem t in loquit (Z. 9) = ur, in excute (Z. 11) = er; ēē = esse; ÷ = est.

(Abb. 1334 auf Taf. XXIX.) Codex Monac. lat. (Livius) 15. Jahrhundert. Rückkehr zur karolingischen Minuskel und Vorbild der heutigen sog. Antiqua. Der Unterschied zwischen Fettstrichen und Haarstrichen ist weniger grofs; die kolbenartigen Ausladungen von b, d, h, l durch abgebrochene Spitzen ersetzt; Abkürzungen mit Ausnahme der gewöhnlichsten vermieden. Am Rande ist mit Verweisungszeichen tria zwischen supraque und capta nachgetragen.

(Abb. 1335 auf S. 1142.) Lexikon tironischer Noten (Tachygraphie). Cod. Bernensis lat. 358 saec. X. Proben einer Erklärung, soweit dieselbe für Laien gegeben werden kann.

In der Kolumne links bemerken wir eine in grofsen Zügen geschriebene Note, welcher als Erklärung REX (von dem R ist die untere Hälfte kaum mehr sichtbar) beigeschrieben ist. Der Buchstabe R ist in der tironischen Schrift auf die untere Schleife der rechten Hälfte reduziert, welche durch einen Querstrich durchbohrt zugleich ein X bildet; der Vokal e mufs ergänzt werden. — Regius besteht aus der Schleife des R; in dem sie kreuzenden Horizontalstriche finden wir x und i, und demselben ist unten die Abkürzung für us angehängt. — Regalis wird zunächst aus demselben R gebildet, dessen oberster, hakenförmiger Ausläufer den Buchstaben L darstellt, während der (auf S. 1142 nicht sichtbare) Querstrich x (= g) bedeutet; also eigentlich rexalis. — Regulus = R mit dem nämlichen oberen Ausläufer L, in der Mitte die Abkürzung für us.

In derselben Kolumne Zeile 8 wird die Note für tiro gebildet aus einem halbquadratförmigen ˥ (= T) und einer am Fufse angebrachten Schleife, welche (s. unten) = r ist; bei tirocinium ist dem T ein C angefügt, während der Querstrich in der Höhe um bedeutet. Tirannus besteht aus T und N und der in der Höhe angebrachten Abkürzung für us; tiranicidium aus T, einem C und einem Querstriche in der Mitte = um. Unmittelbar neben tiro

in der zweiten Kolumne ist Mandat durch ein M ausgedrückt, über welchem ein von rechts nach links gehender Querstrich = at sitzt. Die Note für Amandat zeigt zuerst das tironische A in Form eines h und dann die bereits erklärten Züge für mandat; com̄endat beginnt mit einem umgedrehten C = con; demandat mit einem ꝺ; remandat mit der anders gelegten Schleife = R; submandat mit einem S. Com̄endaticius wird geschrieben mit einem umgedrehten C = con. M, dessen letzter gebogener Zug zugleich ein C enthält, in der in der Höhe angebrachten Abkürzung = us, die wir auch in tiranus sahen.

In der dritten Kolumne fällt ein grofses C in die Augen, welches sich ringelt und dadurch ein O in sich schliefst; das Strichlein am Fufse links ist = it, so dafs das Ganze comit, oder wenn das Strichlein auf der rechten Seite wiederholt wird, compsit bedeutet. Comptus enthält die beiden nämlichen Züge, nur dafs rechts das eckige us-Zeichen angebracht ist. Concinnum: das umgedrehte C hat wie auch in der Minuskel den Wert von con, mit Querstrich in der Mitte = cum oder con; den Fufs der Note bildet ein N. Die folgenden drei Noten beginnen mit einem d, dem sich rechts ein C anschliefst (decus, dedecus, decens); dadurch dafs das d aufwärts gerichtet ist, schliefst es ein i in sich, und aus decens wird indecens; condecet besteht aus dem umgedrehten c = con, einem zweiten c und dem darüber geschriebenen Zeichen für et (= T).

In der vierten Reihe wird Medium aus einem M gebildet, dem der mittlere Querstrich um hinzufügt; dimidium enthält das nämliche M, welches von einem d durchbohrt ist; mediastinus (fälschlich medestinus) besteht aus M und S, denen das us-Zeichen übergeschrieben ist; bei mediterraneus mufs der gebogene rechte Zug des M zugleich als d gefafst werden, dem sich R anschliefst (s. oben), über welchen noch das us-Zeichen erscheint.

Litteratur. W. Wattenbach, Das Schriftwesen des Mittelalters; Ders. Anleitung zur lateinischen Paläographie; Ders., Anleitung zur griechischen Paläographie; Gardthausen, Griech. Paläographie; Handbuch der klass. Altertumswissenschaft, hrsg. von J. Müller (Paläographie von Friedrich Blafs). 3. Halbband. Nördlingen 1885; dazu die Tafeln von Wattenbach, Zangemeister, Arndt, Velsen. [Wö]

Palästra und **Palästrik** s. Gymnasium und Gymnastik.

Palladion, Palladienraub. Der Begriff des Palladion bei den Griechen läfst sich im allgemeinen als der eines Symbols der Wehrhaftigkeit fassen, dargestellt in dem streitbaren Bilde der Pallas, der Lanzenschwingerin, welche allerdings schon vor Homer mit der Göttin Athene verschmolzen wurde. Auf die ursprüngliche Verschiedenheit beider weisen nicht blofs die verschiedenen Pallasmythen bei Apollod. III, 12, 3; I, 6, 2 u. a., sondern auch das Bestehen eines Athenenkultus neben dem Palladion in Troja und namentlich der Doppelkultus der Doppelgottheit (Pallas-Polias und Athene Parthenos) in Athen hin. — Das vom Himmel gefallene (διιπετές) und dem Ilos geschenkte troische Palladion war 3 Ellen (= 4½ Fufs) grofs, mit geschlossenen Füfsen gebildet, wie die ältesten Tempelstatuen, in der Rechten hielt es die

erhobene Lanze, in der Linken Rocken und Spindel (nach Apollod. III, 12, 3, 3). Es stellte die vorkämpfende (ἀλαλκομένη) und damit stadtschützende Göttin dar, weshalb mit dem Besitz dieses Bildes die Rettung der Stadt eng verknüpft war. Auf Kunstwerken ist es übrigens (anstatt Rocken und Spindel) regelmäfsig in der Linken mit dem Schilde gewappnet.

Über die älteste Version der Sage vom Raube des Palladion, durch dessen Besitz Troja geschützt war, lesen wir aus Lesches bei Proklos, dafs Odysseus erst in Bettlerkleidung als Spion nach Troja ging, dort von Helena erkannt wurde und mit ihr über die Einnahme der Stadt sich verständigte. Dann kommt er zum zweiten Male mit Diomedes und raubt das Götterbild. (Ὀδυσσεὺς ... κατάσκοπος εἰς Ἴλιον παραγίνεται καὶ ἀναγνωρισθεὶς ὑφ' Ἑλένης περὶ τῆς ἁλώσεως τῆς πόλεως συντίθεται κτείνας τέ τινας τῶν Τρώων ἐπὶ τὰς ναῦς ἀφικνεῖται· καὶ μετὰ ταῦτα σὺν Διομήδει τὸ Παλλάδιον ἐκκομίζει ἐκ τῆς Ἰλίου.) Die Dürftigkeit dieser Angabe wird schon fühlbar durch die Notiz bei Hesychios, wonach in der Kleinen Ilias des Lesches ein heftiger Streit zwischen Diomedes und Odysseus bei dieser Gelegenheit ausbrach (s. v. Διομήδειος ἀνάγκη· παροιμία· ... ὁ δὲ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα ** φησὶν ἐπὶ τῆς τοῦ Παλλαδίου κλοπῆς γενέσθαι). Dafs das Zerwürfnis zwischen den beiden Helden zum äufsersten gedieh, erzählt Konon mythogr. c. 34. Hier hatte Diomedes mit Odysseus' Hilfe die Umfassungsmauer des Tempelbezirks überstiegen, wollte aber jenen nicht nachziehen, sondern raubte das Kleinod allein. Rückkehrend versuchte er dann den Gefährten zu täuschen, indem er versicherte, er habe nicht das echte, von Helenos bezeichnete Bild. Odysseus jedoch, der die Echtheit an einem Zeichen erkannte, zückte das Schwert gegen den vor ihm hergehenden Diomedes; dieser merkte den Verrat, zog gleichfalls seine Waffe, so dafs Odysseus ihn nicht angreifen konnte, aber mit flacher Klinge auf den Rücken schlagend vor sich her bis zum Lager trieb. Ganz im Gegenteil erzählt Zenobios (prov. III, 8), dem spätere Grammatiker folgen: als Odysseus dem Gefährten von hinten zu Leibe wollte, habe dieser sein Schwert wie in einem Spiegel (etwa im Schilde des Palladion?) glänzen sehen; er sprang rasch zu, band den Odysseus und jagte ihn mit Schwertstöfsen vor sich her. Dafs die Troer in Ahnung des Raubes das echte Palladion versteckten und ein nachgemachtes an dessen Stelle setzten, welches nun von den Griechen gestohlen wurde, soll schon Arktinos gedichtet haben (nach Dion. Hal. I, 68). Von den etwaigen Umdichtungen des Stesichoros ist nichts bekannt; in der attischen Periode aber behandelten zwei Tragiker das Ereignis, Sophokles in den Lakonerinnen, Ion in den Phylakes, beide hauptsächlich mit Bezug auf die Fortsetzung der Sage, wonach Demophoon das ihm in Verwahrung gegebene Kleinod nach Athen brachte, wo es Veranlassung zur Gründung eines besonderen Gerichtshofes gab (Paus. I, 28, 9). Aufser Athen aber rühmte sich auch Argos dieses Besitzes (Paus. II, 23, 5; auch auf Münzen), ferner einige italische Städte, welche es von Diomedes empfangen haben wollten, und endlich selbst Rom. Um den Anspruch dieser letzten Stadt zu begründen, erdichtete man sogar das Vorhandensein zweier Palladien, von denen Aineias das übriggebliebene als Unterpfand mit sich nahm (Dion. Hal. I, 68).

Ein Gemälde von dem Raube des Palladion durch Diomedes wird kurz erwähnt, von Polygnot in der athenischen Pinakothek (Paus. I, 22, 8). Aufserdem wird nur noch eine Silberschale von Pytheas genannt, auf welcher aufgelötetes Bildwerk den Gegenstand darstellte (Plin. 33, 156: *Ulixes et Diomedes erant in phialae emblemate Palladium surripientes*); die Schale wog nur 2 Unzen (5 Lot), ward aber um 10000 Denare (8000 Mark) verkauft. Die uns erhaltenen Kunstwerke bestehen in mehreren rotfigurigen Vasen, welche sämtlich aus grofsgriechischem Boden stammen, ferner neben wenigen Reliefs aus einer ungezählten Menge von geschnittenen Steinen, welche den Gegenstand in einer Mannigfaltigkeit, wie kaum einen zweiten behandeln und uns ebenso wie die Vasen, geradezu Rätsel aufgeben und die Unzulänglichkeit in helles Licht stellen.

Auf der Tabula Iliaca (Abb. 775 N. 84. 85, unterste Reihe, dritte Gruppe), welche sich an Lesches hält, trägt nach Welcker Diomedes rechts das Bild, Odysseus folgt ihm [falls die Inschriften ΟΔΥΣΣΕΥΣ. ΔΙΟΜΗΔΗΣ. ΠΑΛΑΣ in ihrer Stellung mafsgebend sein sollen]. Die Helden kommen aus einem thorartigen Gewölbe, was man aus Soph. Lacaen. fg. 337 Nauck: στενὴν δ' ἔδυμεν ψαλίδα κοὐκ ἀβόρβορον und der Angabe Serv. Aen. II, 166: *Diomedes et Ulixes ut alii dicunt cuniculis, ut alii cloacis ascenderunt arcem* erklärt, obgleich auch das Thor gemeint sein kann (Rhein. Mus. IV, 228 ff.).

In betracht der Gröfse dürfen wir den übrigen Monumenten eine Statue der Münchener Glyptothek (N. 162; hier Abb. 1336, nach Photographie) voranstellen, die aus Villa Albani erworben, von griechischem Marmor, jetzt allgemein als ein das Palladion tragender Diomedes anerkannt wird. Zwar sind an ihr beide Beine nebst dem Baumstamme und beide Unterarme ergänzt und sie trägt eine antike Viktoria; letztere ist aber nach Brunn »von anderem parischen Marmor und der Statue ursprünglich fremd«. Brunn vermutet nach der Schärfe in der Arbeit des Haares und des ganzen Körpers, dafs sie streng und genau von einem Bronzeoriginal kopiert und kein gewöhnliches Porträt sei. »Das Motiv der Statue (führt er fort) erinnert in auffallender Weise an die Gestalt des Diomedes beim Raube des Palladium, wie sie

auf einer unteritalischen Vase, auf einem Spadaschen Relief [bei Overbeck 24, 19. 23], wo der ergänzte linke Arm wahrscheinlich das Palladium hielt, auf Gemmen und sonst fast typisch und also gewiſs von einem gemeinsamen Originale abgeleitet sich findet: der kräftige Held steht fest auf dem rechten Fuſse, und indem er mit der Rechten das Schwert gezückt, im linken Arme aber das Palladium hält, wendet er den Blick links, um unverzagt der Gefahr zu begegnen, die von dort zu drohen scheint. Das einzige Bedenken gegen eine Beziehung der Statue auf Diomedes liegt in der scheinbar porträtmäſsigen Behandlung des Bartes. Doch konnte dieselbe vom Künstler zur Bezeichnung der Altersstufe des Diomedes gerade zwischen Jüngling und Mann gewählt sein. Form und Ausdruck des Gesichts dagegen passen vortrefflich für den kühnen und thatkräftigen Charakter des Helden. Für die Berühmtheit des Originals spricht eine Wiederholung in Paris (Clarac 970 B, 2506).«



1336 Diomedes. (Zu Seite 1144.)

Die erwähnte groſse Masse der geschnittenen Steine, welche meist der römischen Kaiserzeit entstammen, ist schon in der Schrift von Levezow, Über den Raub des Palladiums, Braunschweig 1801, der Übersichtlichkeit wegen nach der historischen Folge der einzelnen dargestellten Momente in Klassen eingeteilt worden, von denen wir uns bei der Einfachheit der Vorstellungen hier begnügen dürfen, neben der Hinweisung auf Overbeck S. 593 bis 607 die Überschriften kurz zu umschreiben. Wir sehen zuerst die Helden sich heranschleichen; dann Diomedes, der hier stets als Hauptheld und Vollbringer der That erscheint, ruhig vor dem Bilde stehen oder mit gezücktem Schwerte darauf losschreiten, oder das Bild ergreifen. Eigentümlich und bei unserem Mangel an litterarischen Quellen unverständlich ist aber Diomedes mit dem schon geraubten Bilde in der Hand vom Altare herabsteigend, eine Scene, welche auſser in mehreren späten Reliefs in zwei der schönsten aus dem Altertum aufbewahrten Gemmen uns überliefert ist. Zuerst in dem Karneol des berühmten Steinschneiders Dioskurides (hier Abb. 1337 auf S. 1146, nach Stosch, Gemmae caelatae Taf. 29, dessen Zeichnung mit dem Vergröſserungsglase gemacht ist), über dessen Echtheit vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 489. Die Beschreibung gibt Jahn: »Diomedes streckt das rechte Bein langsam aus, um auf den Boden zu gelangen, und stützt den Körper mit dem gebogenen linken, das mit der Spitze des Fuſses auf dem Altar ruht; da er in der Rechten das gezückte Schwert hält, also keine Hand frei hat, um sich zu stützen, ruht der Körper allein auf der Spitze des linken Fuſses. So ist auf die natürlichste Weise eine kühne Stellung herbeigeführt, die — ähnlich wie bei dem Diskoswerfer des Myron — den Moment der Entscheidung ergreift, in welchem verschiedene Anstrengungen des Körpers sich die Wage halten, und das anschaulichste Bild von dem Mut, der Gewandheit des Helden und seiner gefährlichen Lage gibt.« — Im Hintergrunde ist eine Säule mit der Statue des Apollon, des Schutzgottes von Troja. Zu den Füſsen derselben liegt eine eingehüllte Figur, welche man gewöhnlich für die Leiche eines Erschlagenen hält, besser aber mit Friederichs (Arch. Ztg. 1859 S. 64) für einen schlafenden Wächter ansehen wird.

Eine ganze Reihe von schönen Steinen, meist mit (wohl gefälschten) Künstlernamen wiederholt die beliebte Darstellung; daſs letztere jedoch schon abgekürzt war, zeigen mehrere andre Gemmen, als deren Repräsentanten wir den Sarder des Herzogs von Marlborough mit dem Namen des Besitzers Calpurnius Severus und des Steinschneiders Felix nach Stosch,

Gemmae caelatae Taf. 35 (Abb. 1338), ebenfalls in bedeutender Vergröfserung gezeichnet, wiedergeben (für die Echtheit s. Brunn, Künstlergesch. II, 503). Diomedes ist hier ganz in derselben Haltung, auch das Beiwerk ist dasselbe, nur erblicken wir statt des Kopfes die Füfse des Leichnams und eine gröfsere Baulichkeit, etwa die Einfassungsmauer des Heiligtums. Vor Diomedes aber steht der am Spitzhute kenntliche Odysseus ebenfalls nackt und die Chlamys überm Arm, aber in seltsam charakteristischer Stellung eines eindringlich Zuredenden, dafs der Gefährte (dessen Standpunkt wohl höher zu denken ist, als die notwendige Zusammenziehung der Mafse auf dem Steine annehmen läfst) ungesäumt herabkommen und sich beeilen möge. Die Wiederkehr derselben Figur des Odysseus allein auf mehreren Steinen, deren genaue Deutung uns vollkommen verschlossen bleibt,



1337 Palladienraub. (Zu Seite 1145.)

läfst auf eine allgemein bekannte Situation schliefsen. — Wir finden ferner Diomedes, das Palladium im Arme, stehend oder auf ein Knie niedergelassen (als ob er von Verfolgern überrascht sich verstecken wollte), oder auf einen Altar das Knie aufstützend, wobei einmal der Zusatz einer Frau mit flehender Geberde uns an die jammernde Priesterin mahnt, oder mit leisem Tritt aus dem Heiligtum schreitend. Endlich treffen wir beide Helden zusammen auf dem Rückwege, vorsichtig schleichend, auf manchen Gemmen, am schönsten aber in ihrer Uneinigkeit charakterisiert auf dem schon erwähnten Marmorrelief Spada (Overbeck 24, 23), falls dort Diomedes wirklich das Palladium trug, was nach der Replik eines Stuccoreliefs Mon. Inst. VI, 51 fast unzweifelhaft ist: dieser steht ruhig und fest vor dem Tempel, anscheinend im Begriff, die Richtung nach links einzuschlagen, während Odysseus, dem die leidenschaftliche Unruhe und Heftigkeit in der Bewegung und im Gesichte anzusehen ist, nach der andern Seite deutet. Auch hier entgeht uns die nähere Beziehung; noch unklarer aber sind wir über den Inhalt der meisten Vasengemälde, welche uns den Verlust des Epos und der Tragödien sehr fühlbar machen.

Auf einer Berliner Vase (Overbeck 25, 1) sitzt ein trauerndes Weib mit einem Gufsgefäfs auf Stufen an einer Grabsäule. Rechts steht eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel (also die κληδοῦχος) in der einen, dem Palladium in der andern Hand; links nahet Odysseus mit dem Pilos, aber jugendlich und unbärtig, eine Tänie als Liebeszeichen in der Hand erhebend. Welcker und Jahn haben nachgewiesen, dafs es sich um den Verrat Trojas handle, welchen der Tod des von Andromache betrauerten Hektor zunächst ermöglichte (Hor. Carm. II, 4, 11: *ademptus Hector tradidit fessis leviora tolli Pergama Grais*). Die Priesterin Theano, Antenors Weib (Homer Z 297 ff.), liefs sich also hiernach von Odysseus bethören, der Verrat Antenors wird angedeutet (schol. Hom. Z 311; Suid. v. Παλλάδιον; Tzetz. Lyc. 658).



1338 Palladienraub.

Von Sophokles' Lakonerinnen ist nur so viel gewifs (Welcker, Griech. Trag. 146 ff.), dafs darin unter dem Beistande der Helena, welche den Odysseus unter der Bettlergestalt erkannt hatte (s. oben die Stelle aus Proklos), der Raub vollführt wurde. Hiernach erklärt sich im allgemeinen ein Vasenbild (Annal. Inst. 1858 tav. M), wo vor dem Tempel auf der einen Seite der jugendliche Diomedes das Palladium im Laufe forträgt, während Helena schön geschmückt mit der Weinschale ihn begrüfsen will, auf der andern Odysseus bärtig und vollständig gerüstet in den Tempel stürmt, während Theano mit dem Schlüssel davonflieht. Das obere Feld ist mit Athene, Hermes und Nike als günstigen Göttern besetzt. Die Deutung wird durch andre Bilder unterstützt, auf welchen inschriftlich Helena zwischen beiden Helden erscheint, doch ohne dafs wir den näheren Inhalt der Scene erraten können.

Noch befremdlicher ist eine andre Variation (Overbeck 24, 20), wo nicht blofs jeder der beiden Helden ein Palladium im Arme trägt, sondern zugleich Athena in halbphrygischer Tracht augenscheinlich in dem

Streite der Helden als Richterin dasteht und bei Odysseus andächtiges Gehör findet, während Diomedes sich trotzig ab- und der neben ihm stehenden Helena zuwendet. Man hat die Existenz des »Doppelpalladiums« bezweifeln wollen, allein dasselbe erscheint aufserdem nicht blofs auf einem Thonrelief (Overbeck 25, 2), sondern auch auf einem gröfseren Vasengemälde des Künstlers Hieron (der auch sonst bekannt ist), welches wir Abb. 1339, nach Mon. Inst. VI, 22 wiedergeben und nach Jahns Aufsatz (Annal. 1858 p. 256) kurz erläutern.

Wir sehen an beiden Enden der Darstellung Diomedes und Odysseus (OLYTTEVΣ, wie mehrfach auf Vasen) in ganz gleicher Haltung, Gesichtsbildung und Bekleidung, jeden mit einem Palladium im Arme und mit gezücktem Schwerte. Sie wollten offenbar einander zu Leibe, als sie im Griechenlager ankamen, denn noch hängen ihnen die Reisehüte im Nacken; aber sie sind eben von den dazwischentretenden Freunden und Führern getrennt. Demophon und Akamas, die athenischen Theseussöhne, suchen die Zürnenden zurückzuhalten und zu begütigen, was der Künstler mit hübsch variiertem Parallelismus ausgedrückt hat. In der Mitte steht rechts der alte Phoinix, links Agamemnon, beide ihrem Alter und ihrer Würde gemäfs mit feinem Chiton und Mantel bekleidet; aber jener wendet sich mit der Geberde des Schreckens und Staunens über Odysseus' erhobenes Schwert zu eiliger Umkehr, während der Oberfürst mit dem Scepter bewehrt und befehlsmäfsig die Rechte vorstreckend in kräftigem Schritte dem Diomedes entgegengeht. Es ist offenbar, dafs der Streit über die Echtheit des Palladiums entstanden ist, dafs der Künstler in der erhobenen Lanze des einen, in der gesenkten des andern Bildes einen Unterschied hat andeuten wollen, dafs ferner die Einführung der athenischen Theseussöhne (welche bei Lesches ihre Grofsmutter Aithra aus der Gefangenschaft befreien, s. Art. »Iliupersis« S. 748) auf einen attischen Tragiker hinweist, der das echte Bild durch ihre Vermittelung nach Athen gelangen liefs, während der argivische Diomedes getäuscht wurde. Der Maler hätte in diesem Falle, nach den Gewohnheiten der Alten, verschiedene Scenen der Tragödie zusammengezogen, wenn man annimmt, dafs dort etwa zuerst Phoinix, dann Agamemnon vergebens den Zwiespalt zu lösen versuchten (vgl. Sophokles Aias im zweiten Teile), dann die Theseiden einen Kompromifs herbeiführten, wie dies ein Mythograph bei Clem. Alex. protr. 14, 11 andeutet. Jedenfalls ist einer solchen Annahme das Innenbild der Schale günstig, welches inschriftlich Theseus mit Aithra, seiner Mutter, zeigt, wenn auch in schwer zu deutender Situation. Die gegenüberstehende Hälfte des Aufsenbildes fördert leider unsre Erkenntnis auch nicht, da wir nur sechs ältere Männer ohne besondere Charakteristik, zur Hälfte sitzend, zur Hälfte stehend und paarweise im Gespräch erblicken. Jahn vermutet, es sei der Troer Beratung über die Rückgabe der Helena gemeint, welche nach der Erwähnung bei Homer (Γ 205 ff., Λ 138 ff.) von Sophokles als Ἑλένης ἀπαίτησις bearbeitet war. -- Zu bemerken bleibt übrigens, dafs unsre Schale allein von allen diese Mythe berührenden Vasen aus etruskischem Fundorte stammt. [Bm.]



1339 Streit beim Palladienraube.

Pan. Nach der wahrscheinlichen Ansicht Welckers, Griech. Götterl. 1, 451 ff. ist der echtgriechische und

Gemmae caelatae Taf. 35 (Abb. 1338), ebenfalls in bedeutender Vergröfserung gezeichnet, wiedergeben (für die Echtheit s. Brunn, Künstlergesch. II, 503). Diomedes ist hier ganz in derselben Haltung, auch das Beiwerk ist dasselbe, nur erblicken wir statt des Kopfes die Füfse des Leichnams und eine gröfsere Baulichkeit, etwa die Einfassungsmauer des Heiligtums. Vor Diomedes aber steht der am Spitzhute kenntliche Odysseus ebenfalls nackt und die Chlamys überm Arm, aber in seltsam charakteristischer Stellung eines eindringlich Zuredenden, dafs der Gefährte (dessen Standpunkt wohl höher zu denken ist, als die notwendige Zusammenziehung der Mafse auf dem Steine annehmen läfst) ungesäumt herabkommen und sich beeilen möge. Die Wiederkehr derselben Figur des Odysseus allein auf mehreren Steinen, deren genaue Deutung uns vollkommen verschlossen bleibt,



1337 Palladienraub. (Zu Seite 1145.)

läfst auf eine allgemein bekannte Situation schliefsen. — Wir finden ferner Diomedes, das Palladium im Arme, stehend oder auf ein Knie niedergelassen (als ob er von Verfolgern überrascht sich verstecken wollte), oder auf einen Altar das Knie aufstützend, wobei einmal der Zusatz einer Frau mit flehender Geberde uns an die jammernde Priesterin mahnt, oder mit leisem Tritt aus dem Heiligtum schreitend. Endlich treffen wir beide Helden zusammen auf dem Rückwege, vorsichtig schleichend, auf manchen Gemmen, am schönsten aber in ihrer Uneinigkeit charakterisiert auf dem schon erwähnten Marmorrelief Spada (Overbeck 24, 23), falls dort Diomedes wirklich das Palladium trug, was nach der Replik eines Stuccoreliefs Mon. Inst. VI, 51 fast unzweifelhaft ist: dieser steht ruhig und fest vor dem Tempel, anscheinend im Begriff, die Richtung nach links einzuschlagen, während Odysseus, dem die leidenschaftliche Unruhe und Heftigkeit in der Bewegung und im Gesichte anzusehen ist, nach der andern Seite deutet. Auch hier entgeht uns die nähere Beziehung; noch unklarer aber sind wir über den Inhalt der meisten Vasengemälde, welche uns den Verlust des Epos und der Tragödien sehr fühlbar machen.

Auf einer Berliner Vase (Overbeck 25, 1) sitzt ein trauerndes Weib mit einem Gufsgefäfs auf Stufen an einer Grabsäule. Rechts steht eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel (also die κλῃδοῦχος) in der einen, dem Palladium in der andern Hand; links nahet Odysseus mit dem Pilos, aber jugendlich und unbärtig, eine Tänie als Liebeszeichen in der Hand erhebend. Welcker und Jahn haben nachgewiesen, dafs es sich um den Verrat Trojas handle, welchen der Tod des von Andromache betrauerten Hektor zunächst ermöglichte (Hor. Carm. II, 4, 11: *ademptus Hector tradidit fessis leviora tolli Pergama Grais*). Die Priesterin Theano, Antenors Weib (Homer Z 297 ff.), liefs sich also hiernach von Odysseus bethören, der Verrat Antenors wird angedeutet (schol. Hom. Z 311; Suid. v. Παλλάδιον; Tzetz. Lyc. 658).



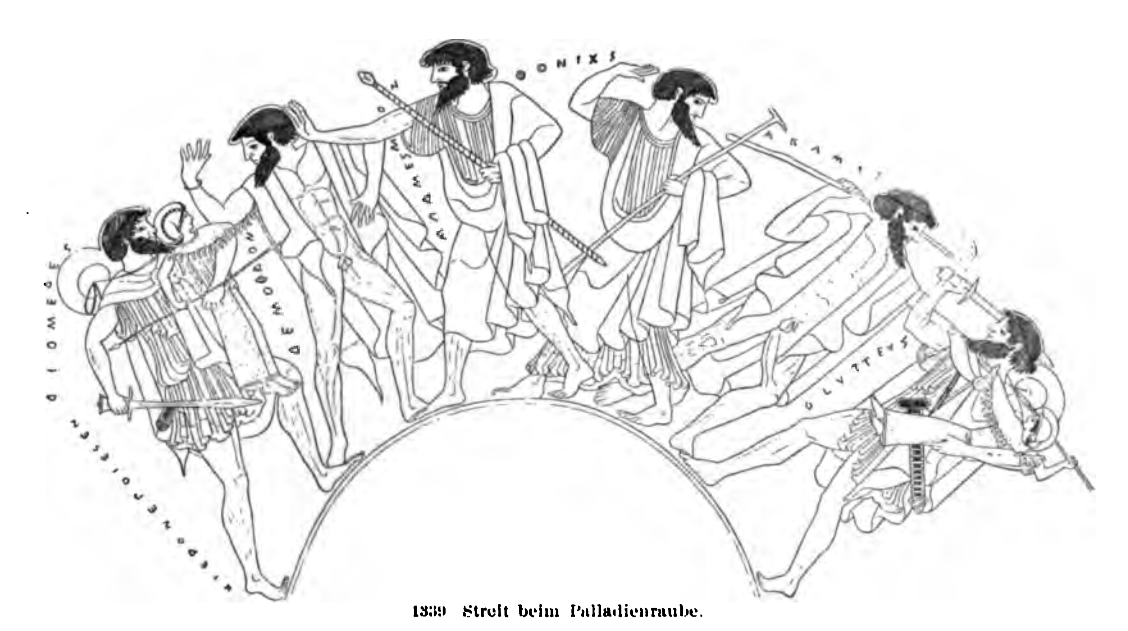
1338 Palladienraub.

Von Sophokles' Lakonerinnen ist nur so viel gewifs (Welcker, Griech. Trag. 146 ff.), dafs darin unter dem Beistande der Helena, welche den Odysseus unter der Bettlergestalt erkannt hatte (s. oben die Stelle aus Proklos), der Raub vollführt wurde. Hiernach erklärt sich im allgemeinen ein Vasenbild (Annal. Inst. 1858 tav. M), wo vor dem Tempel auf der einen Seite der jugendliche Diomedes das Palladium im Laufe fortträgt, während Helena schön geschmückt mit der Weinschale ihn begrüfsen will, auf der andern Odysseus bärtig und vollständig gerüstet in den Tempel stürmt, während Theano mit dem Schlüssel davonflieht. Das obere Feld ist mit Athene, Hermes und Nike als günstigen Göttern besetzt. Die Deutung wird durch andre Bilder unterstützt, auf welchen inschriftlich Helena zwischen beiden Helden erscheint, doch ohne dafs wir den näheren Inhalt der Scene erraten können.

Noch befremdlicher ist eine andre Variation (Overbeck 24, 20), wo nicht blofs jeder der beiden Helden ein Palladium im Arme trägt, sondern zugleich Athena in halbphrygischer Tracht augenscheinlich in dem

Streite der Helden als Richterin dasteht und bei Odysseus andächtiges Gehör findet, während Diomedes sich trotzig ab- und der neben ihm stehenden Helena zuwendet. Man hat die Existenz des »Doppelpalladiums« bezweifeln wollen, allein dasselbe erscheint aufserdem nicht blofs auf einem Thonrelief (Overbeck 25, 2), sondern auch auf einem gröfseren Vasengemälde des Künstlers Hieron (der auch sonst bekannt ist), welches wir Abb. 1339, nach Mon. Inst. VI, 22 wiedergeben und nach Jahns Aufsatz (Annal. 1858 p. 256) kurz erläutern.

Wir sehen an beiden Enden der Darstellung Diomedes und Odysseus (OLYTTEVΣ, wie mehrfach auf Vasen) in ganz gleicher Haltung, Gesichtsbildung und Bekleidung, jeden mit einem Palladium im Arme standen ist, dafs der Künstler in der erhobenen Lanze des einen, in der gesenkten des andern Bildes einen Unterschied hat andeuten wollen, dafs ferner die Einführung der athenischen Theseussöhne (welche bei Lesches ihre Grofsmutter Aithra aus der Gefangenschaft befreien, s. Art. »Iliupersis« S. 748) auf einen attischen Tragiker hinweist, der das echte Bild durch ihre Vermittelung nach Athen gelangen liefs, während der argivische Diomedes getäuscht wurde. Der Maler hätte in diesem Falle, nach den Gewohnheiten der Alten, verschiedene Scenen der Tragödie zusammengezogen, wenn man annimmt, dafs dort etwa zuerst Phoinix, dann Agamemnon vergebens den Zwiespalt zu lösen versuchten (vgl. Sophokles Aias im zweiten Teile), dann die Theseiden einen Kompromifs herbei-



1339 Streit beim Palladienraube.

und mit gezücktem Schwerte. Sie wollten offenbar einander zu Leibe, als sie im Griechenlager ankamen, denn noch hängen ihnen die Reisehüte im Nacken; aber sie sind eben von den dazwischentretenden Freunden und Führern getrennt. Demophon und Akamas, die athenischen Theseussöhne, suchen die Zürnenden zurückzuhalten und zu begütigen, was der Künstler mit hübsch variiertem Parallelismus ausgedrückt hat. In der Mitte steht rechts der alte Phoinix, links Agamemnon, beide ihrem Alter und ihrer Würde gemäfs mit feinem Chiton und Mantel bekleidet; aber jener wendet sich mit der Geberde des Schreckens und Staunens über Odysseus' erhobenes Schwert zu eiliger Umkehr, während der Oberfürst mit dem Scepter bewehrt und befehlsmäfsig die Rechte vorstreckend in kräftigem Schritte dem Diomedes entgegengeht. Es ist offenbar, dafs der Streit über die Echtheit des Palladiums ent- führten, wie dies ein Mythograph bei Clem. Alex. protr. 14, 11 andeutet. Jedenfalls ist einer solchen Annahme das Innenbild der Schale günstig, welches inschriftlich Theseus mit Aithra, seiner Mutter, zeigt, wenn auch in schwer zu deutender Situation. Die gegenüberstehende Hälfte des Aufsenbildes fördert leider unsre Erkenntnis auch nicht, da wir nur sechs ältere Männer ohne besondere Charakteristik, zur Hälfte sitzend, zur Hälfte stehend und paarweise im Gespräch erblicken. Jahn vermutet, es sei der Troer Beratung über die Rückgabe der Helena gemeint, welche nach der Erwähnung bei Homer (Γ 205 ff., Λ 138 ff.) von Sophokles als Ἑλένης ἀπαίτησις bearbeitet war. — Zu bemerken bleibt übrigens, dafs unsre Schale allein von allen diese Mythe berührenden Vasen aus etruskischem Fundorte stammt. [Bm]

Pan. Nach der wahrscheinlichen Ansicht Welckers, Griech. Götterl. I, 451 ff. ist der echtgriechische und

Genregruppe ist Pan, der einem Satyr den Dorn aus dem Fuſse zieht; sie findet sich im Louvre und im Vatican, auch in Pompeji, erinnert an Theocr. IV, 54 (s. Braun, Ruinen S. 478 f.). Hier kommen auch die Pane im Plural vor und werden zu Panisken (die man doch nur für Dämonen hielt, Cic. nat. deor. III, 17, 43; Suet. Tiber. 43); sie bekommen Weib und Kinder ihrer Art. Ein liebliches Pansweibchen in Villa Albani (s. Braun, Ruinen S. 656). Eine Paniska mit Kinderchen spielend, kleine Marmorgruppe, abgeb. Annal. Inst. 1846 tav. N 1. N 2. Aber die Panisken stoſsen sich auch mit Ziegenböcken auf einem pompejanischen Wandgemälde (Wieseler II, 552) oder ringen mit Eroten (oben S. 442 Abb. 492). Sie treiben endlich arge Unzucht, welche an Theocr. 5, 41 ff. erinnert (s. Wieseler II, 548). Ein vortrefflicher Marmordiskus



1343 Pansmaske.



1344 Pansmaske.

(Abb. 1343 u. 1344, nach Combe, Ancient marbles II, 40, 1 u. 2) zeigt auf der einen Seite in ausgeprägter Charakteristik die spitzohrige Maske mit dem durch Herabziehen der faltigen Augenbrauen hervorgebrachten zornigen Ausdruck, gedrehte Bartlocken, das Haupthaar versteckt unter Weinlaub und Trauben, ringsum einen Kranz von Eicheln und Laub; auf der andern das epheugekränzte Profil mit dünnen Strähnen des aufgelösten Bartes gegenüber einem rohen Steinaltar, dessen Opferfeuer aufflammt, anscheinend im Hochgebirge und auf den jetzt zu besprechenden Lichtgott bezüglich.

Neben dieser niederen und realistischen Auffassung der Kunst nämlich, welche dem Hirtengotte galt, machte sich noch eine andre geltend, welche den ursprünglichen Lichtgott als ein reines Wesen zu Ehren brachte und durch mystische Spekulationen der Orphiker unterstützt, allmählich sogar aus Pan mittels verkehrter Etymologie den »Allgott« machen wollte. Als Lichtträger mit der Kreuzfackel, nackt, ganz jugendlich, menschlich gebildet und nur mit groſsen Bockshörnern verziert sehen wir Pan dem Wagen des Helios voran (wie sonst Phosphoros) dessen Rosse am Zügel lenken auf einer jüngeren Vase (Welcker, Alte Denkm. III Taf. X, 1). Ebenso erscheint er oft auf arkadischen und andern Münzen mit Hirtenstab, Keule, Jagdspieſsen, auch behangen mit dem auf Licht deutenden Luchsfelle. Auf jüngeren Vasenbildern Unteritaliens ist er fast regelmäſsig von dieser rein menschlichen Bildung; auch sind die Hörner dabei auf sanfte Spitzen reduziert.

Unter den erhaltenen Kunstwerken dieser Gattung nimmt einen hohen Rang ein der sog. »Faun Winckelmanns«, früher in Villa Albani, jetzt in der Münchener Glyptothek N. 102. Unsre Abb. 1345 auf S. 1151, nach Photographie. In der lehrreichen Erläuterung Brunns heiſst es: »In dem halb geöffneten, leise nach oben gezogenen Munde bemerkt man einen Zug verliebten Schmachtens und sinnlichen Verlangens, mit welchem auch der nicht fixierte Blick, der etwas schwimmende Ausdruck der Augen durchaus übereinstimmt. Nicht weniger spricht sich dieses unbestimmte Sehnen in der sanften, einem energischen Streben durchaus entgegengesetzten Neigung des Kopfes aus. Das Gesicht ist allerdings, wie Winckelmann bemerkt, ‚ein wenig abgezehrt und mager‘, aber wohl kaum so, ‚daſs man sagen möchte, der Künstler habe in diesem Faun das Bild der leidenschaftlichen Liebe vorstellen wollen, welche die Anmut des Gesichts verscheucht und die Lebenskraft verzehrt‘. Vielmehr befindet sich der hier dargestellte Dämon in einem Lebensalter, in welchem sich weiche Fülle der Formen durch üppigen Lebensgenuſs noch nicht entwickelt hat, wohl aber das sinnliche Verlangen der Liebe eben erwacht, ohne noch zu vollem Bewuſstsein gelangt zu sein. Es

ist gewissermafsen das Seitenstück des Praxitelischen Eros, aber nach der Richtung der sinnlichen (im Gegensatz zur geistigen) Liebe, als deren eigentlicher Repräsentant Pan zu betrachten ist, der von den Alten keineswegs immer in derb entwickelter Bocksnatur, sondern auch in blühender Jugendgestalt dargestellt worden ist. Aber je mehr die Züge derber Sinnlichkeit im Ausdrucke durch den Zauber der Kunst verdeckt und veredelt erscheinen, um so weniger durfte der Künstler darauf verzichten, durch äufsere Zeichen wie die Hörnchen, die spitzen Ohren, das leicht aufspriefsende, wenn auch dann wieder weich herabfallende Haar, auf die sinnliche Grundlage in der Natur dieses Dämon bestimmt hinzuweisen. — Die Ausführung, obwohl erst aus römischer Zeit, scheint die Formen eines vorzüglichen Originals sehr gut wiederzugeben. Eine gewisse Schärfe, die unerachtet der grofsen Weichheit in der Begrenzung der Flächen hervortritt, sowie die Knappheit der jugendlichen Formen deuten darauf hin, dafs dieses Original in Bronze gearbeitet war.«



1345 Junger Pan. (Zu Seite 1150.)

Eine ganze Statue desselben Charakters ist im Vatican (s. Braun, Ruinen S. 507).

Pan als Sonnengott von den tanzenden Horen umkreist (Orph. hymn. 10, 4: σύνθρονος Ὥραις), Relief an einem Marmormischkrug, Wieseler II, 549; auch auf einer Triptolemosvase (Arch. Ztg. 1855 S. 158). Auch im Tempel der Demeter zu Megalopolis waren die Horen seine Begleiterinnen; er selbst blies die Syrinx, Apollon spielte daneben die Zither (Paus. VIII, 31, 1). Er hat ferner mit Selene und Helios Gemeinschaft; zuletzt ist er als All-Dämon und Chorführer des himmlischen Reigens von den zwölf Zeichen des Tierkreises umgeben, auf einer Gemme (Wieseler II, 554).

Im ganzen ausführlich Wieseler de Pane et Paniscis atque Satyris cornutis, Gotting. 1865. [Bm]

Panathenaia. Es handelt sich hier lediglich um die merkwürdigen Überbleibsel und Denkmäler dieses attischen Festes, die panathenäischen Preisvasen, welche bekanntlich den Siegern in den dabei veranstalteten Wettkämpfen von Staats wegen überreicht wurden. Bemalte Vasen aus gebranntem Thon als Preise für die Sieger an den Panathenäen erwähnt schon Pindar Nem. 10, 35: γαίᾳ δὲκ αυθείσᾳ πυρὶ καρπὸς ἐλαίας — ἐν ἀγγέων ἕρκεσιν παμποικίλοις; vgl. Schol. Ar. Nubb. 1005 von den Panathenäen redend: κέραμον ἐλαίου ἐλάμβανον οἱ νικῶντες. Bei Simon. Cei fg. 139, 3 heifst es von einem Athleten: καὶ Παναθηναίοις στεφάνους λάβε πέντ' ἐπ' ἀέθλοις ἑξῆς ἀμφιφορεῖς ἐλαίου. Weiteres siehe bei Schömann, Griech. Altert. II, 412 ff. Die Vasen haben Amphorengestalt, variieren aber in der Gröfse; auch sind die älteren kürzer und dicker, die jüngeren schlanker. Aus Inschriften ist bekannt, dafs den Siegern als Preis Öl von den heiligen Ölbäumen (μορίαι) und zwar im Betrag von 6 bis 140 Amphoren, je nach der Verschiedenheit des Preises, gegeben wurde. Dies Öl durfte ins Ausland verkauft werden (Schol. Pind. Nem. 10, 64: οὐκ ἔστι δὲ ἐξαγωγὴ ἐλαίου ἐξ Ἀθηνῶν, εἰ μὴ τοῖς νικῶσι); und dieser Umstand erklärt die Mannigfaltigkeit der Fundorte der Gefäfse (Böckh, Staatshaush. I, 61. 106. 300; Jahn, Vasenkunde p. CI). Der gröfste Teil der bekannten Vasen dieser Gattung (wohl über 100 im ganzen) ist in Italien gefunden, namentlich in den Gräbern von Vulci, aber auch in Campanien und Sicilien; ferner vereinzelt in Kyrenaika, in der Krim und an verschiedenen Orten Griechenlands. Athen selbst hat das älteste Exemplar und dann erst in jüngster Zeit wieder einzelne geliefert. Die getreuesten Ab-

bildungen in Gröfse der Originale hat de Witte in Mon. Inst. X auf 21 Tafeln gegeben, welche von ihm Annali 1877 p. 294—332 und 1878 p. 276—284 beschrieben sind. Die auf mehreren Gefäfsen vorkommende Einzeichnung der eponymen Archonten (weil sie wahrscheinlich auch in den Spielen den Vorsitz führten) enthält wertvolles Material für die Kunstgeschichte. Die neun genannten Archonten fallen in die Jahre von 367 bis 313; jedoch ist sogleich zu bemerken, dafs bei der stereotypen Form der hier vorzugsweise in Betracht kommenden Athenafigur, deren altertümlichen Typus die verfertigenden Kunsthandwerker aus religiösen Rücksichten festzuhalten genötigt waren, eine eigentliche Entwickelung sich nicht beobachten läfst. Eine wesentliche Veränderung besteht nur darin, dafs von 336 bis 313 mindestens das Athenabild nicht mehr, wie vorher nach links, sondern regelmäfsig nach rechts hin gewendet (für den Beschauer) steht. Der Grund dieser durchgreifenden Veränderung ist nicht bekannt; doch mufs er durchschlagend gewesen sein, da die Aufsenseite des Schildes der Göttin dann nicht sichtbar war und der Maler aus angebornem Schönheitssinn dazu sich erlauben mufste, in ganz widersinniger Weise die Lanze, falls man sie nicht ganz aus der erhobenen Hand wegliefs, hinter dem Kopfe und Schilde unsichtbar durchlaufen und verschwinden zu lassen, damit nämlich nicht die ganze Gestalt auf unschöne Weise von der schrägen Linie durchschnitten würde. Ferner ist auf den älteren Gefäfsen, wie auch auf den Münzen bis auf Perikles' Zeit, das Auge trotz der Profildarstellung, als von vorn gesehen gebildet; in der Gewandung sind neben dem Schwarz auch Purpur und Violett angewandt; die Figur der Göttin ist kleiner und gedrungener, während sie später, auf den Vasen mit Archontennamen, übermäfsig schlank wird. Doch erhält sich auch in dieser jüngeren Zeit, und wiederum aus Rücksichten des Herkommens, die Zeichnung mit schwarzen Figuren auf gelbrotem Grunde, wobei die Fleischteile, also Gesicht, Hals, Arme und Füfse der Göttin, wie auf allen älteren Vasen bei weiblichen Figuren, weifs gemalt sind.



1346 Athena als wehrhafte Göttin. (Zu Seite 1153.)

Die gröſseren Vasen haben eine Höhe von 62 bis 66 cm. Die Athena ist auf den älteren 26 cm hoch, auf den späteren 38—51 cm; bei letzteren reicht der Helmbusch der Göttin dann meist in die verzierende Einfassung hinein. Athena steht gewöhnlich zwischen zwei Säulen dorischer oder ionischer Form, auf denen entweder Hähne als symbolische Andeutung des Wettkampfes, seltener Eulen, Panther, kleine Bilder der Athena oder der Nike, oder auch Triptolemos auf seinem Flügelwagen angebracht sind. Die Rückseite der Gefäſse zeigt regelmäſsig einen Wettkampf dargestellt, und wahrscheinlich diejenige Art, in welcher der Empfänger des Preises den Sieg davontrug; wir finden Wagenrennen, Faustkämpfer, Diskoswerfer, Läufer, Ringer.



1347 Athena als streitbare Göttin. (Zu Seite 1154.)

Wir geben hier zuerst in Abb. 1346 auf S. 1152 die schon erwähnte älteste Vase, welche im Jahre 1813 in Athen selbst von Burgon gefunden wurde (jetzt im britischen Museum), nach Mon. Inst. X, 48 i (nur die Vorderseite). Der Finder erklärt, daſs er nur durch Zufall die Bemalung der rötlichen Scherben, welche

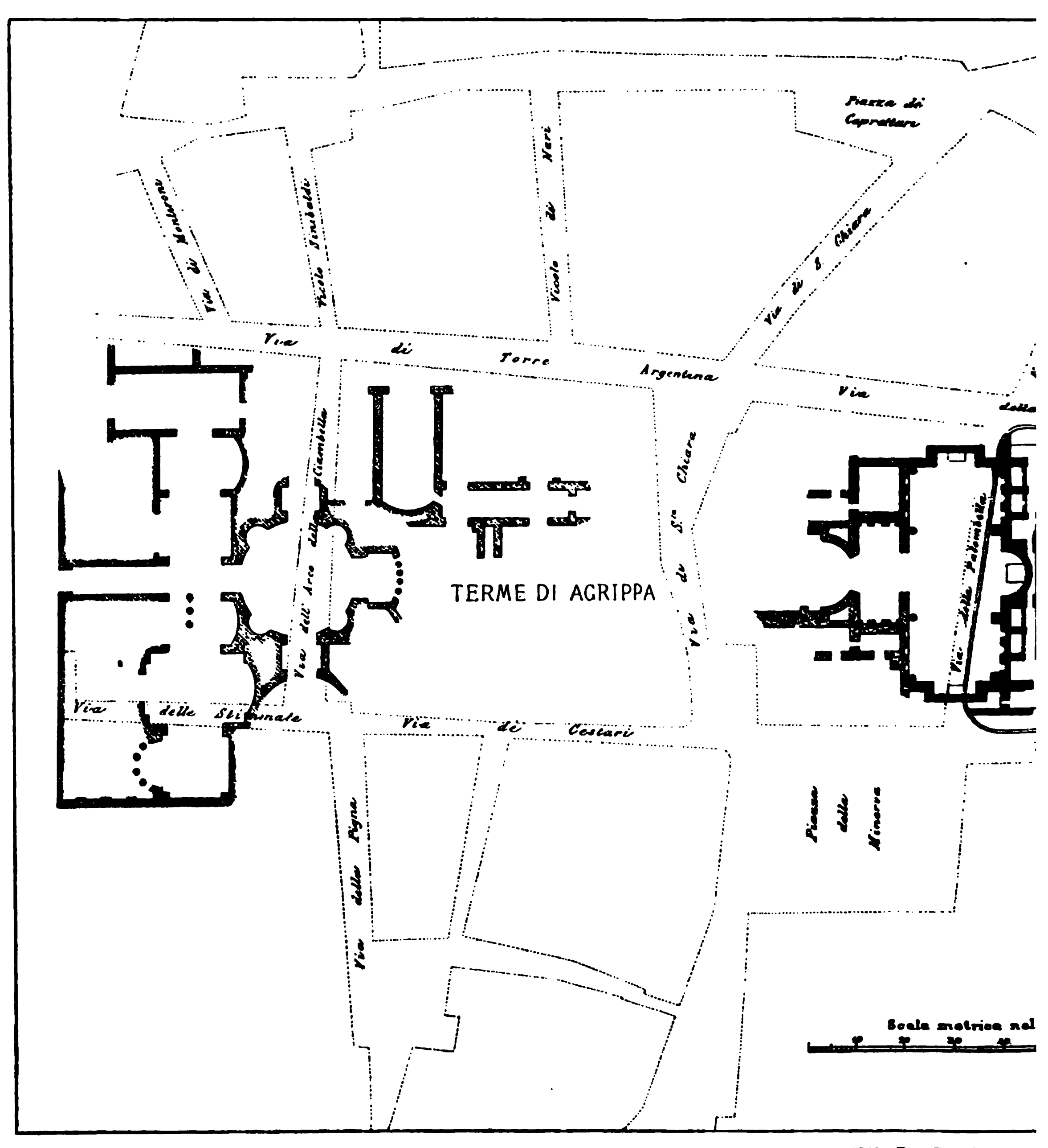
dick mit Kalkerde überzogen waren, bemerkt habe; seine Arbeiter seien vorher gewohnt gewesen, dieselben als wertlos fortzuwerfen und so seien bei nachträglicher Untersuchung wenigstens noch von vier ähnlichen Gefäfsen Stücke vorgefunden. — Athena steht hier, wie schon oben bemerkt, links gewendet, in der Rechten die Lanze schwingend, in der Linken den Schild, auf welchem ein weifser Delphin das Wappen bildet. Das Haupt ist mit einem hochbuschigen Helm mehr geschmückt als bedeckt; das Haar fällt in einer langen steifen Perrücke herab. Der bis auf die Füfse reichende, ärmellose Chiton ist purpurn, wie auch die brustdeckende Aigis, an welcher seitwärts drei Schlangen sich ringeln; die Säume des Kleides sind schwarz und mit Mäander verziert. Die Haltung des Körpers und die Gesichtsbildung verraten ebenso wie die Buchstaben der Inschrift die Zeit vor den Perserkriegen. Weggelassen ist hier eine oben am Hals des Gefäfses gemalte Sirene. Der Revers zeigt ein Zweigespann, von einem Epheben gelenkt, im Wettlauf; darüber eine Eule.

Wesentlich anders erscheint auf einer bei Teucheira westlich von Kyrene gefundenen Vase das Bild der Athena (Abb. 1347 auf S. 1153, nach Mon. Inst. X, 48d): schlank, die Fufssohle beim Schreiten stark hebend, die Knöchel und die Muskulatur bezeichnet, das Auge im Profil, das Gesicht schmal und fein. Der Doppelchiton hängt, mit einem breiten Purpursaum an dem Überfall verziert, nur bis zur Mitte der Waden herab; er ist mit einem Streifen von Ölblättern in der Mitte, sonst über und über mit Blumen, Ranken und Zacken besäet. Auf dem rechten Ärmel ist ein grofser Stern gestickt. Der übermäfsig hohe Helm dient auch dazu, die Gestalt, wie auf dem Theater, zu erhöhen. In ähnlich monumentalem Stile sind die beiden Hähne auf den schlanken dorischen Säulen gehalten. Die Inschrift weist das nacheuklidische Alphabet auf. Höchst bemerkenswert aber ist hier das Schildzeichen, welches die oben S. 338 ff. behandelte Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogiton wiedergibt. War doch gerade am Panathenäenfeste die Mordthat vor sich gegangen! — Die Vase ist 74 cm hoch. Die sehr sichere, wenn gleich rasche Zeichnung und die Angabe der Muskulatur in der Schildgruppe erlauben nicht, wegen der linksgewendeten Athena das Fabrikat über das Jahr 336 hinaufzurücken, sondern führen uns vielmehr in die alexandrinische Epoche, wo man in Athen vielleicht gerade nach dem Verluste der Freiheit sich der Gründer derselben erinnern mochte. [Bm]

Pankration hiefs diejenige gymnastische Kampfart, bei welcher Ring- und Faustkampf miteinander verbunden waren und welche als die höchste Aufgabe der Athletik betrachtet wurde, weil sie ebenso die Aufbietung der höchsten Körperkraft als Gewandtheit und Übung erforderte. Das heroische Zeitalter kennt diesen Kampf nicht; in die olympischen Festspiele ist er erst in der 33. Olympiade aufgenommen worden, und zwar nur für Männer; Knaben wurden erst viel später zum Pankration zugelassen. Die Kämpfer traten, wie beim Ringkampf, nackt, nach vorhergegangener Einölung und Einstäubung an; doch fielen die beim Faustkampf (s. Art.) üblichen Riemen beim Pankration weg, weil die Hände für die Umschlingungen der Ringergriffe frei bleiben mufsten. Dafs aber nichtsdestoweniger auch mit den blofsen Händen tüchtige Wunden geschlagen werden konnten, zeigt der Umstand, dafs die durch die Fausthiebe plattgeschlagenen und verstümmelten Ohren, deren wir im Art. »Faustkampf« gedacht haben, speziell auch »Pankratiastenohren« heifsen. Es wird zwar berichtet, dafs die Pankratiasten nicht, wie die Faustkämpfer, mit geballter Faust, sondern mit eingebogenen Fingern, ohne die Hand zu schliefsen, geschlagen hätten; doch wird das auf keinen Fall eine feste Vorschrift gewesen sein, und es ist daher wohl möglich, dafs die berühmte Ringergruppe in Florenz, welche man früher zu den Niobiden zu rechnen pflegte (doch sind die, den Niobidentypus tragenden Köpfe aufgesetzt und nicht zugehörig), zwei Pankratiasten sind; denn beim Pankration wurde nicht blofs im Stehen, sondern auch im Liegen weiter gerungen (s. über diese sog. κύλισις den Art. »Ringkampf«), und die geballte Faust des einen Kämpfers scheint doch auf Faustschläge hinzudeuten. Bei den öffentlichen Spielen wurden die Pankratiasten ebenso wie Ringer und Faustkämpfer durch das Los einander zugeteilt. Manchmal meldeten sich kräftige Athleten gleich zu zwei Kämpfen auf einmal, zum Pankration verbunden mit Ringkampf oder mit Faustkampf; wenn sie jedoch wegen Erschöpfung aufser Stande waren, den zweiten Kampf noch durchzuführen, so wurden sie von den Hellanodiken dafür in eine ziemlich hohe Geldstrafe genommen. Vgl. Krause, Gymnastik der Hellenen S. 534 ff. [Bl]

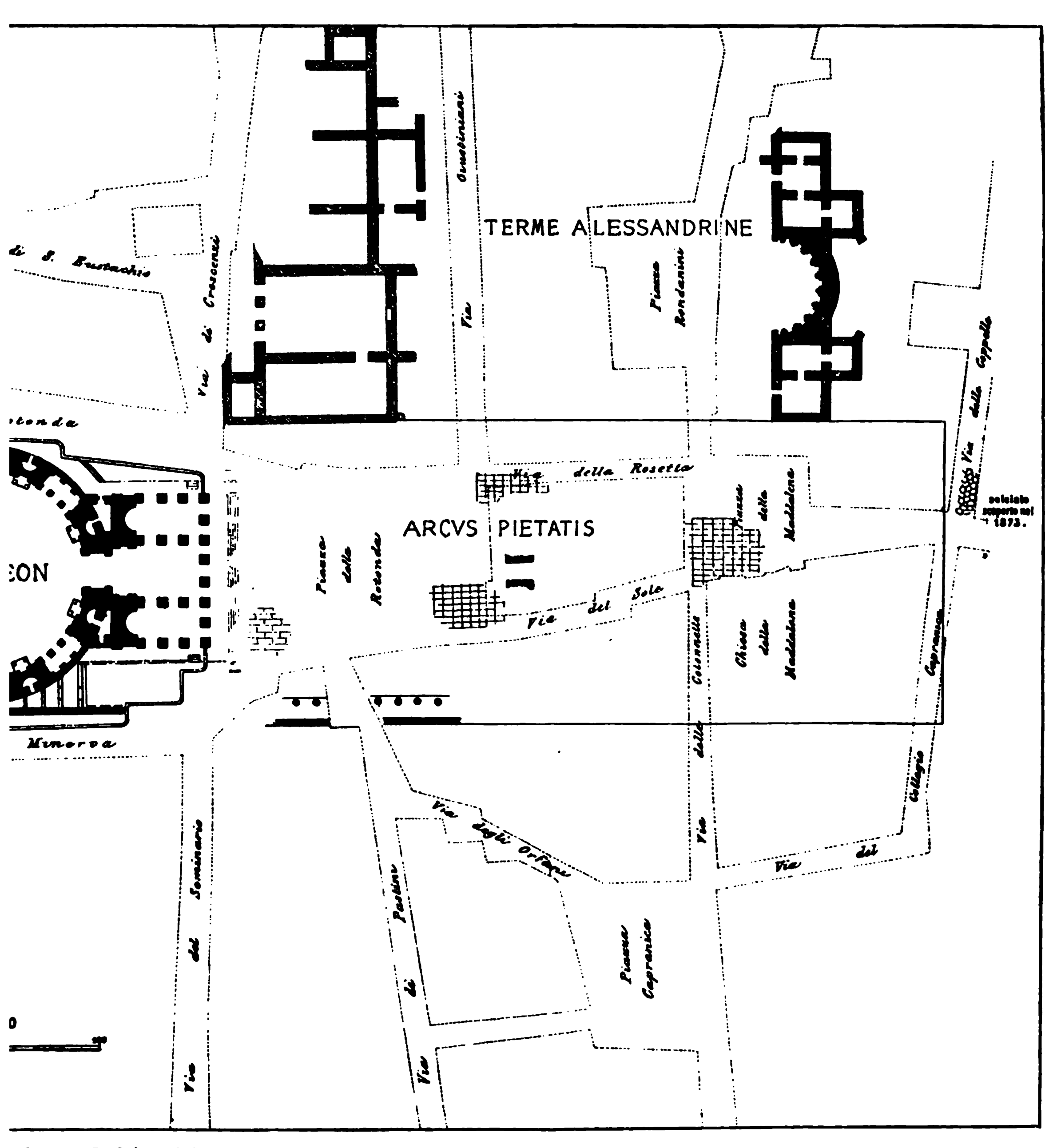
Pantheon. Das Pantheon, im Volksmunde »la Rotonda« geheifsen, eines der berühmtesten und am besten erhaltenen Bauwerke des alten Rom ist in jedem Betracht ein Monument von wahrhaft weltgeschichtlicher Bedeutung. Es dankt seinen Ruhm nicht nur seinen gewaltigen Abmessungen, seiner imposanten Kuppel, der ersten grofsen Anlage dieser Art in Rom, sondern vor allem der unvergleichlichen Raumwirkung, die das Innere trotz aller Umwandlungen und Unbilden vermöge seiner einheitlichen Gestaltung und Beleuchtung von jeher ausgeübt hat. Mehr noch wie das Kolosseum und der Petersdom ist das Pantheon ein Wahrzeichen der Gröfse Roms, ja vielleicht kein zweites Bauwerk der ewigen Stadt vereint reichere, mit ihrem Ruhme enger verflochtene Erinnerungen als dieses. Ursprünglich zu Ehren Julius Caesars





DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

1348 Das Pantheon in



gebung. (Zu Seite 1155.)

errichtet und zu einem Denkmal für das Julische Geschlecht bestimmt, dann zu einer christlichen Kirche umgewandelt, ist es nachmals zur Ruhestätte Rafaels ausersehen und birgt seit kurzem die Leiche des ersten Königs des neugeeinten Italiens. Kaum zu ermessen ist ferner der Einflufs, den dieses Monument, seine vielbewunderten Säulenordnungen, seine herrliche Kuppel auf die Baukunst des gesamten Abendlandes seit seinem Bestehen bis heute ausgeübt. Mit ihm beginnt die Reihe der grofsartigen Gewölbebauten der Römer, ja der Dom von St. Peter, in seinen Dimensionen dem Pantheon fast gleich, wäre ohne dieses Vorbild nicht geschaffen.

Das Pantheon wurde von Agrippa, dem Schwiegersohne des Augustus, auf dem südlichen Teile des Marsfeldes errichtet, das gerade damals mit monumentalen Bauten aller Art geschmückt, zu einem der glänzendsten Quartiere der Stadt wurde. Der Bau besteht aus zwei Hauptteilen[1]), aus dem mit der Kuppel überwölbten Rundbau aus Backstein von 43,5 m Durchmesser und einer dreischiffigen, meisterhaft mit dem Rundkörper verbundenen Säulenvorhalle. Der Aufbau dieser Vorhalle schneidet in den mit einem Giebel versehenen risalitartigen Vorbau der Rotunde ein, ein Umstand, der zu der Annahme einer späteren Entstehung oder nachträglichen Anfügung der Vorhalle Anlafs gegeben. Nach den ein gehenden technischen Ausführungen bei Isabelle (les édifices circulaires . . . p. 36) mufs man jedoch festhalten, dafs die Halle, wie auch die geschichtliche Überlieferung voraussetzen läfst, zu derselben Zeit, mindestens in unmittelbarem Aufschlusse an die Bauausführung des Hauptgebäudes und jedenfalls vor Vollendung desselben errichtet worden ist. Das Material der Säulen bildet Granit. Basen, Kapitäle, Gebälk sowie die Wandpfeiler bestehen aus Marmor. Den Giebel zierte figürlicher Schmuck von der Hand des Bildhauers Diogenes. Von der einstigen Tonnenüberwölbung, sowie dem uns nur noch durch alte Aufnahmen bekannten ehernen Dachstuhle der Vorhalle ist nichts mehr erhalten. Die Seitenschiffe schliefsen mit halbrunden, zur Aufnahme von Statuen bestimmten Nischen ab, im Mittelschiff führt eine grofse Bronzethür in den Rundtempel[2]). Die gewaltige Kuppelwölbung desselben ruht auf acht, ca. 6 m starken Pfeilern, die brückenförmig durch mächtige Tragebögen überspannt und nach Aufsen durch Abschlufsmauern von geringerer Stärke verbunden, im Innern breite Nischen oder Exedren einschliefsen. Die Pfeiler bestehen wiederum nicht aus einer kompakten Mauermasse, sondern sind sowohl zu ebener Erde, als oberhalb des unteren Gesimskranzes sowie endlich innerhalb der Widerlager zwischen den Tragrippen der Kuppel durch ausgesparte Hohlräume durchbrochen. Diese Durchbrechungen der Massen erscheinen nicht nur in konstruktiver Hinsicht als wohl durchdacht, sie dienen zum Teil auch zur reicheren Gliederung des Innenraumes. Zur Belebung der breiten Pfeilerflächen tragen ferner noch kleine von einer Tabernakel-Architektur umrahmte Wandvertiefungen zwischen den grofsen Exedren bei. Diese letzteren öffnen sich nicht in voller lichter Breite gegen den Innenraum, sondern sind durch Säulenstellungen, über welchen das untere Hauptgesims einheitlich herumgeführt ist, von demselben abgetrennt. Nur die Eingangsöffnung und die dieser gegenüberliegende Apside, der jetzige Altarraum der Kirche, unterbrechen das Gesims und die darüber liegende Wandzone. Letztere ist ebenfalls durch kleine Nischen, aber mit modernen Umrahmungen und Giebelverdachungen belebt. Oberhalb eines weiteren Teilungsgesimses setzt die Kuppel mit ihrer unübertrefflich schönen Kassettenteilung an, während im Äufseren noch ein weiteres Stockwerk zur Übermauerung und Verstärkung des Widerlagers emporgeführt ist, so dafs nur der obere Teil der Wölbung als flache Kalotte sichtbar wird. Die Beleuchtung erfolgt durch eine einzige, einstmals mit reichem Bronzeschmuck eingefafste Scheitelöffnung von ca. 9 m Durchmesser, deren Höhe über dem Fufsboden fast genau gleich der Weite des Durchmessers des Innenraumes ist.

So wenig wie das jetzt ganz schmucklose Backsteingemäuer des Äufseren gibt uns das Innere des Bauwerks, abgesehen von der durch nichts zu beeinträchtigenden erhabenen Raumwirkung, eine Vorstellung seiner einstigen Erscheinung. Mehrfache Umbauten und Veränderungen hat es schon in der Kaiserzeit erfahren, zuerst unter Domitian infolge eines Brandes i. J. 80 n. Chr. (Dio Cassius LXVI, 24). Dieselben haben sich vielleicht auch auf die tabernakelartigen Nischenumrahmungen erstreckt, deren Säulenkapitäle sehr verschiedene, zum Teil aber noch gute Bildungen zeigen. Nicht lange darauf hat Hadrian das durch Blitzschaden hart betroffene Pantheon restaurieren lassen. Unzweifelhafte Spuren einer späteren Veränderung zeigt auch die Mittelnische gegenüber dem Eingange. Dies beweist u. a. die Unregelmäfsigkeit in der Stellung der beiden dieselbe flankierenden Säulen, die eigentümliche Kannelierung der letzteren, sowie die abweichende Form des über ihnen verkröpften und in der Nische herumgeführten Gebälks. Auch der jetzige Fufsboden sowie die grofse Bronzethür mit Ausnahme

[1]) Vgl. den den Atti dei Lincei vol. X 1883 entlehnten Grundplan des Pantheon und der anliegenden Baulichkeiten (Abb. 1348 auf Taf. XXX).

[2]) Die besten Aufnahmen vom Pantheon enthält das treffliche Werk von A. Desgodetz: »les édifices antiques de Rome«, sowie namentlich Isabelle »les édifices circulaires . . .«

etwa des Oberlichtes gehören nicht mehr dem ursprünglichen Baue an. Die bedeutendste Umgestaltung aber hat das obere Geschofs des Innern in neuerer Zeit durch die von dem päpstlichen Architekten Paolo Posi i. J. 1747 bewirkte Renovierung und Stuckverkleidung erfahren [1]. Den Zustand vor derselben vergegenwärtigen uns am besten die Aufnahmen von Desgodetz vom Jahre 1676. Aber auch die daselbst abgebildete Marmorinkrustation rührt sicherlich von einer späteren Restauration her, vermutlich der allem Anscheine nach sehr belangreichen unter Septimus Severus und Caracalla, die, wie es in der langen Inschrift am Architrave der Vorhalle heifst: »Pantheum vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt.« Somit sind wir hinsichtlich der ursprünglichen Ausstattung des Innern nur auf die dürftigen Notizen bei Plinius h. n. XXXVI, 5, 4 angewiesen. Dieser erwähnt, dafs die Kapitäle der inneren Säulen aus syrakusanischem Erz gefertigt seien und spricht a. a. O. von der bildnerischen Ausschmückung des Baues durch den Athener Diogenes, wobei sich der vielgedeutete Passus findet: »*in columnis templi eius Caryatides probantur inter pauca operum sicut in fastigio posita signa sed propter altitudinem loci minus celebrata*«.

Von allen auf Grund dieser Notiz unternommenen Rekonstruktionsversuchen, die die Einordnung der Karyatiden in die Architektur, namentlich ihre Verbindung mit den Säulen veranschaulichen wollen, ist der Abb. 1349 dargestellte Entwurf von Adler [2]) der geistreichste und beachtenswerteste, weil er von einem in der römischen Architektur beliebten Motive der Teilung grofser Bogenöffnungen durch übereinander geordnete Stützen ausgeht. Für die Frage aber, in welcher Weise die Stelle bei Plinius für die Rekonstruktion des Innern zu verwerten ist, und wie das Attikageschofs desselben zu seiner Zeit gegliedert gewesen, wäre vor allem eine genauere Kenntnis der gesamten hinter der Inkrustation verborgenen Wandstruktur von nöten. In den Isabelle'schen Konstruktionszeichnungen ist leider nicht immer genau angegeben, was auf blofser Mutmafsung beruht und was er wirklich gesehen und gemessen hat. Die sonstigen Nachrichten über das Pantheon geben uns hierfür keinen weiteren Anhalt, ja nicht einmal ein klares Bild über seine ursprüngliche Bestimmung. Zunächst kommt als Bauurkunde die Friesinschrift der Vorhalle in Betracht: M. AGRIPPA · L · F · COS · TERTIVM · FECIT. Dieselbe fällt in das Jahr 27 v. Chr. Die Vollendung des ganzen Bauwerks mufs sich einer Angabe des Dio Cassius [1]) (LIII, 27) zufolge bis ins Jahr 25 hingezogen haben. Als gleichzeitig mit der Vollendung des Pantheon erwähnt Dio a. a. O. die Erbauung eines Schwitzraumes, Lakonikon, das man mit den benachbarten Thermenanlagen in Zusammenhang gebracht, ja sogar im Hinblick auf eine gewisse Ähnlichkeit in der Raumdisposition (vgl. Vitruv. V, 10) mit dem Pantheon selbst hat identifizieren wollen. Letzteres verbietet sich, wenn auch nicht gerade durch die Gröfse der Rotunde, so doch wegen des Fehlens von Heizvorrichtungen, ersteres jedoch ist wohl denkbar, ja wahrscheinlich. Denn da die Lakonika integrierende Bestandteile von Gymnasien bildeten, bauliche Anlagen dieser Art bei den Römern aber nicht üblich (Vitruv. VII, 11), sondern in der Regel mit den Thermenanlagen verbunden zu sein pflegten, darf man vermuten, dafs das von Dio erwähnte, später aber niemals mehr genannte Lakonikon mit den Bädern verschmolzen worden sei; ja es verdient die seinerzeit von Hirt geäufserte Vermutung Beachtung, dafs Agrippa ursprünglich ein Gymnasion nach griechischer Art habe erbauen wollen, diese Anlage jedoch dem römischen Brauche zu liebe unter dem Namen von Thermen der Benutzung übergeben habe. Die Eröffnung der Thermen mit ihren Gärten, Schmuck- und Wasseranlagen erfolgte erst einige Jahre später als die Vollendung des Pantheon, jedenfalls, wie Lanciani hervorhebt, nicht vor Herstellung der zugehörigen Wasserleitung, der noch heute fungierenden Aqua Virgo.

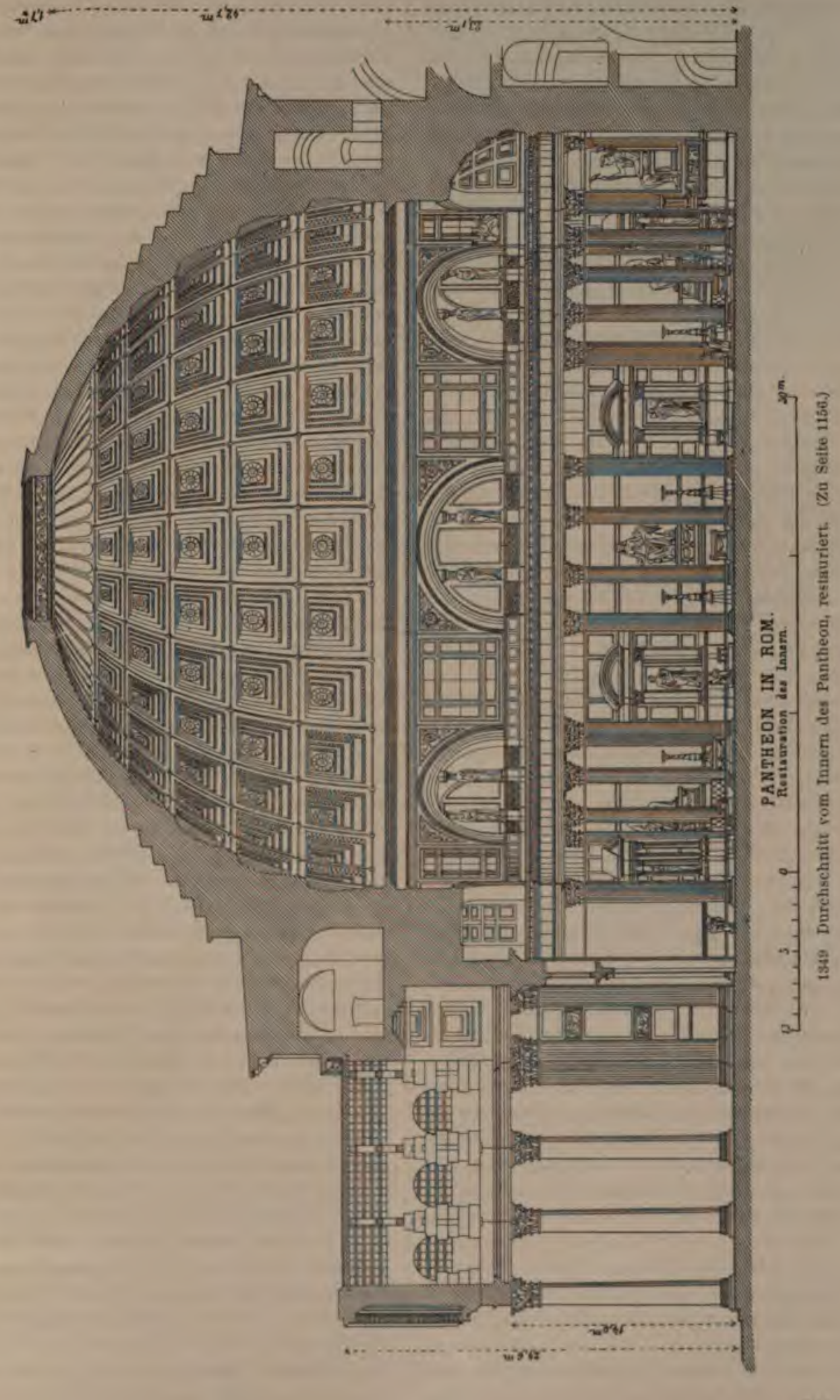
Eine wichtige, noch eingehender Prüfung bedürftige Frage ist die, ob zwischen dem Pantheon und dem anliegenden, kürzlich wieder aufgedeckten Saal in der via della Palombella — vielleicht dem Ephebeum der Thermen — eine Verbindung bestanden habe. Zu gunsten einer solchen Annahme hat man neben den schon erwähnten Anzeichen eines Umbaues in der Altarnische der Rotunde, den Umstand geltend gemacht, dafs diese letztere nach aufsen zu eine der nördlichen Exedra des Thermensaales entsprechende rechteckige Vorlage besitze, grofs genug für einen Durchgang von derselben Breite wie die Eingangsthür in der Vorhalle. Das Mauerwerk aber jener Nische zeigt im Äufseren keine Spur einer ehemaligen Öffnung, ebensowenig Anhalt bietet die Exedra des Thermensaales, da der halbrunde Abschlufs derselben nicht der ursprüngliche ist, wie Lanciani [2]) bemerkt, sondern von einem späteren

[1]) Diesem Umbaue gehören auch die schon erwähnten Umrahmungen und Verdachungen der oberen Wandnischen an

[2]) Adler, Das Pantheon. Winkelmanns-Programm der archäolog. Gesellschaft zu Berlin, 1871.

[1]) τοῦτο δέ τὸ πυριατήριον τὸ Λακωνικὸν κατεσκέυασεν. Λακωνικὸν γὰρ τὸ γυμνάσιον, ἐπειδήπερ οἱ Λακεδαιμόνιοι γυμνοῦσθαί τε ἐν τῷ τότε χρόνῳ καὶ λίπα ἀσκεῖν μάλιστα ἐδόκουν, ἐπεκάλεσε· τό τε Πάνθειον ὠνομασμένον ἐξετέλεσεν.

[2]) Vgl. die Berichte in den notizie degli scavi vom Oktober 1881 und August 1882.



1349 Durchschnitt vom Innern des Pantheon, restauriert. (Zu Seite 1156.)

Umbaue, vielleicht durch Hadrian, herrührt. Aus Hadrians Zeit stammen, nach den Ziegelstempeln zu urteilen, auch die vielen kleinen Gemächer und Gänge zwischen dem Pantheon und den Thermen (vgl. den Grundrifs Taf. XXX). Läfst sich aus dem baulichen Zusammenhange beider Anlagen somit kein sicherer Schlufs auf ein ihnen zu grunde liegendes gemeinsames Bauprogramm ziehen, so bleibt wenigstens für das Pantheon die Thatsache entscheidend, dafs es schon in den ältesten uns erhaltenen Nachrichten als ein Heiligtum bezeichnet wird. Nicht nur gebraucht Plinius von ihm a. a. O. den Ausdruck »templum«, aus Dio Cassius (LIII, 27) geht hervor, dafs Agrippa darin neben der Bildsäule Caesars auch diejenigen des Mars und der Venus aufgestellt hat. Seine eigene Bildsäule dort anbringen zu lassen, sowie den Bau mit seinem Namen zu bezeichnen, habe sich Augustus geweigert, dagegen gestattet, dafs Agrippa ihm sowohl als sich selber Statuen in der Vorhalle (ἐν τῷ προνάῳ!) errichte. Diese Statuen haben sicherlich in den Nischen zu seiten des Haupteinganges Platz gefunden. Es ist sehr wohl möglich, in dem von Dio erwähnten Vorgange überhaupt die Veranlassung zur Anlage einer so stattlichen Vorhalle zu suchen, und ferner gewifs, dafs wenn wirklich für das Pantheon anfänglich ein anderes Bauprogramm vorgelegen, es um jene Zeit, also noch vor seiner Vollendung, bereits definitiv aufgegeben war. Das Pantheon ist somit nichts anderes gewesen als ein Heiligtum, *templum*, und zwar, wie aus der Stelle bei Dio hervorgeht, zu Ehren des Julischen Geschlechts. Die Vorbilder für seine gewaltige Schöpfung, für die Kuppelwölbung insbesondere, sowie für die eigentümliche Verbindung eines Heiligtums mit grofsen, nur profanen Zwecken dienenden Luxusanlagen haben dem Agrippa die Prachtbauten in den Grofsstädten des hellenischen Ostens, in erster Linie wohl die Bauten der Ptolemäer in Alexandrien geliefert.

Über die Thermen, namentlich den dem Pantheon zunächstliegenden grofsen Saal, ist durch die jüngsten Ausgrabungen und die Zerstörung der alten Häuser in der Via della Palombella neues Material erbracht. Sie wurden unter Hadrian bedeutend vergröfsert; inwieweit die auf dem Plane Taf. XXX sichtbaren, aus noch späterer Zeit stammenden Bauanlagen an der Via dell' Arco della Ciambella mit Agrippas Thermen zusammenhängen, ist noch nicht festgestellt. Vor dem Pantheon befand sich ein grofser freier Platz, der sich mutmafsiich bis zur Via delle Copelle erstreckte; an der Ostseite desselben hat man die Reste einer Säulenhalle gefunden, während die westliche Grenze durch die Thermen des Nero, nach ihrem Umbau unter Alexander Severus auch »thermae Alexandrinae« genannt, gebildet wurde.

Abgesehen von den Nachrichten über Restaurationsarbeiten wissen wir über die späteren Schicksale des Pantheon während der Kaiserzeit nur wenig. So wird berichtet, dafs die Arvalen dort oft ihre Zusammenkünfte zur Feier der Dea Dia gehalten, ferner dafs Hadrian daselbst gelegentlich zu Gericht gesessen. — Im Jahre 609 n. Chr. wurde das Pantheon durch Papst Bonifazius IV. zur christlichen Kirche umgewandelt und der Maria und den Märtyrern geweiht. Diese Weihe hat den Bau wohl vor Zertsörung und Verfall, aber nicht vor der frevelhaftesten Beraubung bewahrt. Kaiser Constans schleppte 655 die vergoldeten Bronzeziegel der Kuppel fort, unter Benedikt XIV. ging bei Gelegenheit einer Renovierung die innere Bronzeverkleidung derselben verloren, ja noch im 17. Jahrh. wurden unter Urban VIII. die ehernen Dachbinder der Vorhalle herabgenommen, um Material für das Tabernakel von St. Peter und die Kanonen der Engelsburg zu gewinnen. Der Veränderungen, die der Architekt Paolo Posi im Innern auf päpstlichen Befehl i. J. 1747 vorgenommen, ist schon gedacht worden. Die geordnete Verwaltung des neuen Königreiches Italien sowie der jetzt überall erwachte Sinn für Pflege und Schutz der Kunstdenkmäler wird den ehrwürdigen Bau hoffentlich vor weiteren Zerstörungen bewahren und der Nachwelt erhalten [R. Brm]

Pantomimus ist »die von einer einzigen Person ausgeführte Darstellung eines dramatischen Gegenstandes durch blofsen Tanz und rhythmische Gestikulation«[1]). Zur selbständigen Kunstgattung, mit der wir es hier allein zu thun haben, wurde der Pantomimus in Rom unter Augustus im Jahre 22 v. Chr. durch Pylades aus Cilicien und Bathyllus aus Alexandria, einem Freigelassenen des Mäcenas, erhoben[2]). Der Name für diese Kunstgattung ist bei den römischen Schriftstellern gewöhnlich *pantomimus*; doch verengert sich auch der allgemeine Begriff *saltatio* zu ihrer Bezeichnung. Die griechischen Autoren sagen, wenn sie genau sein wollen, παντόμιμος ὄρχησις oder Ἰταλικὴ ὄρχησις, zumeist aber kurzweg ὄρχησις. Der ausführende Tänzer heifst ebenfalls *pantomimus*, aufserdem auch *histrio, ludius* oder *saltator*; die Griechen gebrauchen hier nur ὀρχηστής. Zur Erfindung des Pantomimus mag immerhin die in dem *canticum* des römischen Dramas bereits vollzogene Trennung von Gesang und Tanz angeregt haben; aber die

---

[1]) Siehe L. Friedländer in Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Altert. VI, 551 ff. (Aufl. 2) und in »Darstellungen aus der Sittengesch. Roms« (Aufl. 5) Tl. II S. 406 ff. (568 ff.); ebdas. auch die sonstige Litteratur. Dazu sind noch zu fügen die Art. »Pantomimus« und »Saltatio« in Paulys Realencyklopädie.

[2]) Παντόμιμος ὄρχησις ἐν ἐκείνοις τοῖς χρόνοις (sc. τοῦ Σεβαστοῦ) εἰσήχθη οὔπω πρότερον οὖσα Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρῶτον αὐτὴν μετελθόντων. Zosim. hist. I p. 4 ed. Steph.

Gestaltung des Pantomimus hat sich doch wohl hauptsächlich unter dem Einflusse der dramatischen Orchestik der Griechen vollzogen, mit welcher die aus gräcisierten Ländern stammenden Schöpfer des Pantomimus selbstverständlich aufs genaueste vertraut waren[1]). Auch die Stoffe waren vorzugsweise dem griechischen Drama entnommen und daher mythologischer oder heroischer Natur; doch wird auch spezifisch römischer Sagen sowie historischer Argumente Erwähnung gethan; besonders beliebt waren erotische Stoffe. Den eingehendsten Aufschlufs hierüber gibt Lukianos' Schrift περὶ ὀρχήσεως (über den pantomimischen Tanz). Aber auch Denkmäler nehmen auf die Stoffe der Pantomimen bezug: so folgende einem Pantomimen Theocritus, der neben diesem seinem eigentlichen Namen (einem von Friedländer, Sittengesch. II[5], 568 f. besprochenen Brauche gemäfs) auch noch den Ehrennamen Pylades führte, gewidmete Grabinschrift (C. J. L. V, 2 p. 651 n. 5889):

Hauptseite

D. M.
CVRANTE. CALOPODIO. LOCATORE

THEOCRITI
AVGG. LIB.
PVLADI
PANTOMIMO
HONORATO
SPLENDIDISSIMIS
CIVITATIB. ITALIAE
ORNAMENTIS
DECVRIONALIB. ORNA
GREX
ROMANVS
OB MERITA EIVS
TITVL. MEMORIAE
POSVIT

linke Nebenseite	rechte Nebenseite
	SVI. TEMPORIS. PRIMVS
IONA	TROADAS

Auf der linken Nebenseite befindet sich aufserdem noch eine stehende Frau, deren Rechte eine Maske emporhebt, während die Linke das Gewand hält. Auch die rechte Nebenseite zeigt überdies noch eine stehende Frau, die auf dem Haupte Federn trägt, während sie in der Rechten eine Maske, in der Linken Schild und Lanze hält. *Ion* und *Troades* sind Titel von Pantomimenstücken, in welchen jener Theocritus besonders glänzte.

Dem Inhalte nach wird ein tragischer und ein komischer Pantomimus unterschieden. Der erstere, dessen Begründer Pylades war, erlangte jedoch alsbald entschieden das Übergewicht über den von Bathyllus geschaffenen komischen[2]). Bezüglich der Stoffe des letzteren sind wir im unklaren; indes läfst sich vermuten, dafs sie der alten (einschliefslich der sog. mittleren) attischen Komödie (s. Art. »Lustspiel«) entlehnt waren. Die Bearbeitung der Pantomimen war derart, dafs die Hauptsituationen in eine Reihe von Tanzsoli zusammengefasst wurden, welche, wie schon erwähnt, ein einziger Tänzer ausführte und



1350 Satyr mit Flötenpedal. (Zu Seite 1160.)

ein Chor jedesmal mit entsprechenden Gesängen *(cantica)* begleitete. In diesen Soli gab der Tänzer stets mehrere Rollen, und zwar sowohl männliche als weibliche, hintereinander; er trat, wie es scheint, dabei stets ganz allein auf und wurde nicht von Statisten unterstützt. Die Darstellung ging auf sinnlichen Reiz aus und überschritt oft alles Mafs der Sitte. In den ersten Jahrhunderten der Kaiser-

[1]) Über diese Frage handelt auch Sommerbrodt, de triplici pantomimorum genere (Scaenica p. 35 sqq.).

[2]) Ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὄρχησις ὀγκώδης παθητική τε καὶ πολύκοπος (πολυπρόσωπος Salmasius), ἡ δὲ Βαθύλλειος ἱλαρωτέρα, Athen. I p. 20 e. *Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum ab se aberant.* Sen. exc. contr. III, 10. — Drei Arten des Pantomimus nimmt Sommerbrodt l. l. an.

zeit haben öffentlich nur Männer im Pantomimus getanzt, Frauen wahrscheinlich erst in der spätesten Zeit. Eine solche *pantomima* spielte selbstverständlich auch Männerrollen; so tanzte zur Zeit des Kaisers Justinian (527—565) eine gewisse Helladie den Hektor[1]). Auch der Chor bestand ursprünglich wohl lediglich aus Männern; von einem aus Männern und Frauen zusammengesetzten Chore spricht der griechische Rhetor Libanios, dessen Lebenszeit in das 4. Jahrh. n. Chr. fällt. Die Gesänge des Chors, die weichlichen Charakters waren, wurden von einem reich instrumentierten Orchester begleitet, in welchem die Flöte besonders hervortrat. Aufserdem wirkten sog. *scabillarii* (οἱ κτυποῦντες) mit. Ein *scabillum* oder *scabellum* (κρούπεζα, κρουπέζιον) ist, wie Abb. 1350 nach Ficoroni de larvis scenicis ed. II tab. LXXX zeigt, eine unter dem rechten Fufse befestigte hohe, eiserne (auch hölzerne) Sohle mit einem tiefen horizontalen Einschnitt unterhalb der Zehen, in welchem eine kleine Maschine von Metall angebracht ist, die unter dem Druck des Fufses einen lauten Schall von sich gibt. Während nun die mit Orchesterbegleitung vorgetragenen Gesänge des Chors einerseits das Verständnis der Tanzsoli zu erleichtern, anderseits die Bewegungen des Tänzers zu leiten und die für seinen Maskenwechsel erforderlichen Pausen auszufüllen hatten, erhielt das Treten der *scabilla* sowohl den Tanz des Pantomimen als auch den Gesang des Chors und die mit diesem Gesang verbundene Musik im Takt[2]).

Das K o s t ü m des Pantomimen bestand aus üppigen Gewändern von feinstem Stoffe, welcher die schönen Körperformen erkennen liefs; es setzte sich aus einem bis auf die Füfse reichenden Leibrock *(tunica talaris)*, sowie einem darüber geworfenen faltigen Obergewand oder Mantel *(palla, pallium)* zusammen und hatte sohin Ähnlichkeit mit dem tragischen Kostüm[1]). Aufserdem trug der Pantomime eine der jeweiligen Situation entsprechende Maske, welche geschlossenen Mund und überhaupt die edelste Bildung aufwies[2]). Unter den uns bekannten Maskendarstellungen möchten wir demgemäfs weniger mit Wieseler die in dessen Theatergeb. u. Denkm. des Bühnenw. Taf. V, 21 vorgeführte Maske, als vielmehr die beiden Masken, welche auf Abb. 1351 und 1352, nach Clarac, Mus. des sculpt. tom. II pl. 125 n. 128, 4 u. 6 wiedergegeben sind, dem Pantomimus, und zwar dem tragischen, zuweisen; dieselben näher zu bestimmen, vermögen wir allerdings nicht. Sicher aber gehört, wie schon Wieseler a. a. O. S. 43a bemerkt hat, zum Pantomimus die Maske, welche die ebenfalls aus Clarac (l. c. tom. III pl. 525 n. 1085) entnommene Statue der Polyhymnia (Abb. 1353) auf dem Haupte trägt; dafür spricht nicht nur der geschlossene Mund, sondern auch die spezielle Beziehung, in welche jene Muse zum Pantomimus gesetzt wird[3]). Es kommt hierbei jedoch die Frage in betracht, ob der Kopf dieser Polyhymnia wirklich echt ist. — Kostüm und Maske des Pantomimen wechselten innerhalb eines und desselben Stückes entsprechend den verschiedenen Rollen, die er in dem letzteren zu spielen hatte[4]). Indes kam es auch vor, dafs eine neue Rolle ohne Veränderung des Kostüms lediglich durch neue Drapierung des *pallium* ausgedrückt wurde;




1351 1352
Masken für Pantomimen.

[1]) Ἕκτορα μέν τις ἄεισε, νέον μέλος· Ἑλλαδίη δὲ
ἑσσαμένη χλαῖναν πρὸς μέλος ἠντίασεν.
ἦν δὲ πόθος καὶ δεῖμα παρ' ὀρχηθμοῖσιν Ἐνυοῦς·
ἄρσενι γὰρ ῥώμῃ θῆλυν ἔμιξε χάριν.
Leontios epigr. VIII (Anthol. Graeca ed. Jacobs tom. IV p. 75).

Von Ἕκτορα ὀρχεῖσθαι ist übrigens auch schon bei Luc. de salt. c. 76 die Rede.

[2]) *Scabella* beim Pantomimus Suet. Cal. 54 (s. Anm. 7); namentlich aber Luc. l. l. c. 83 und Liban. (pro salt.) III, 385. 13 sqq. Reiske: Κτύπου δεῖ τοῖς ὀρχησταῖς . . . μείζονος, ὃς τά τε τοῦ χοροῦ διοικήσεται πρὸς τὴν χρείαν καὶ συμβαλεῖ τοῖς ὀρχησταῖς εἰς εὐρυθμίαν. οὗτος δ' ἀπὸ ψιλοῦ τοῦ ποδὸς οὐκ ἂν ἀποχρῶν εἴη, δεῖ δή τινα κανόνα σιδηροῦν ἀπὸ τῆς βλαύτης ὁρμώμενον ἀρκοῦσαν ἠχὴν ἐργάσασθαι. Vgl. auch Poll. VII, 87: ἡ δὲ κρούπεζα ξύλινον ὑπόδημα, πεποιημένον εἰς ἐνδόσιμον χοροῦ.

[1]) *Saltabat autem* (*Caligula* als Pantomime) *nonnunquam etiam noctu; et quondam tres consulares* ... *super pulpitum conlocavit, deinde repente magno tibiarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit ac desaltato cantico abiit.* Suet. Cal. c. 54. Dazu ἐσθῆτες μαλακαὶ Luc. l. l. c. 2; ἐσθὴς Σηρικὴ ibid. c. 63.

[2]) Τὸ δὲ πρόσωπον (τοῦ ὀρχηστοῦ) αὐτὸ ὡς κάλλιστον καὶ τῷ ὑποκειμένῳ δράματι ἐοικός, οὐ κεχηνὸς δὲ . . . ἀλλὰ συμμεμυκός. Luc. l. l. c. 29.

[3]) Πρὸ πάντων δὲ Μνημοσύνην καὶ τὴν θυγατέρα αὐτῆς Πολύμνιαν ἵλεων ἔχειν αὐτῇ (τῇ τοῦ ὀρχηστοῦ τέχνῃ) πρόκειται. Luc. l l. c. 36. — *His sunt additae orchistarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam musa Polyhymnia reperisse narratur.* Cassiod. var. IV, 51.

[4]) Dies erhellt z. B. aus Luc. l. l. c. 66: πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα — τοσούτων γὰρ μερῶν τὸ δρᾶμα ἦν.

dies nannte man *palleolatim saltare*, d. h. Manteltanz[1]). Mit Recht erinnert hierzu Friedländer (Sittengesch. II[5], 412) an die Shwaltänze der Lady Hamilton und der Hendel-Schütz.

Über die Scenerie im Pantomimus erfahren wir nichts, vermutlich aus dem Grunde, weil die für die übrigen dramatischen Aufführungen vorhandene insbesondere die tragische, auch bei Pantomimen benutzt wurde. [A]



1353 Polyhymnia. (Zu Seite 1160.)

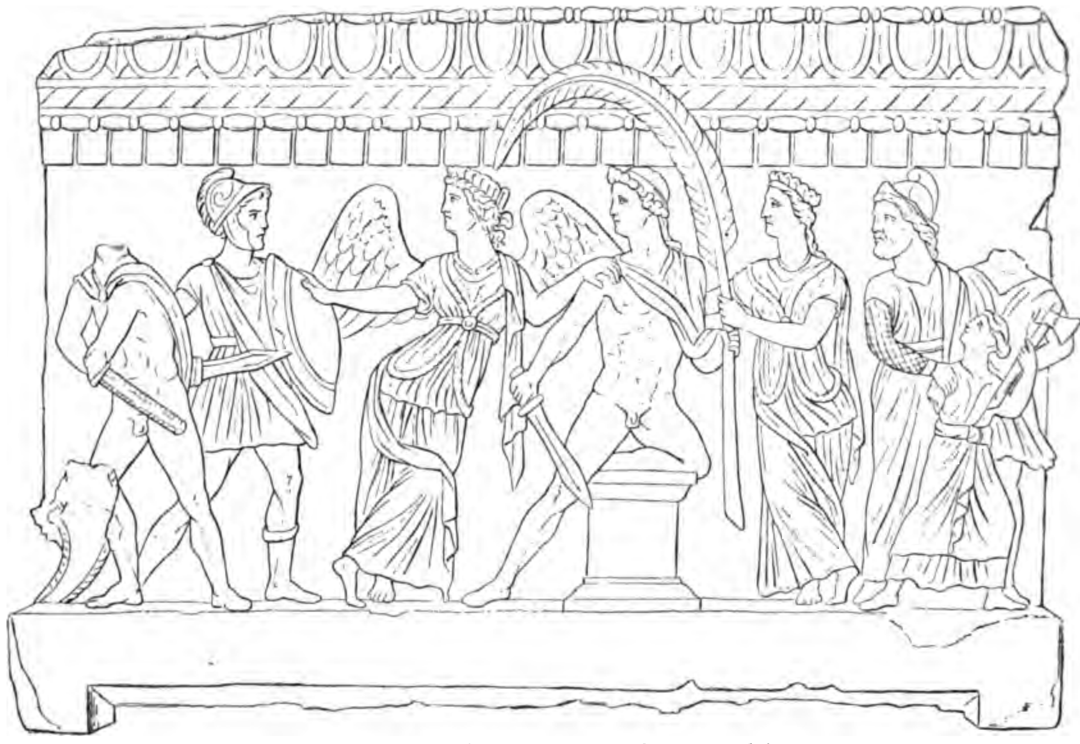
Paris und **Parisurteil.** Die Geschichte des troischen Königssohnes Paris, oder (wie er in älterer griechischer Zeit gewöhnlich heifst) Alexandros,

[1]) *Primum illud in isto genere dicendi vitium turpissimum, quod eandem sententiam milliens alio atque alio amictu indutam referunt. ut histriones, quom palleolatim saltant, caudam cygni* (cf. Prudent. Peristeph. X, 221: *cygnus stuprator peccat inter pulpita* und Juven. sat. 6, 63: *chironomon Ledam molli saltante Bathyllo*), *capillum Veneris* (cf. Ἀφροδίτης γονάς Luc. l. l. c. 37), *Furiae flagellum eodem pallio demonstrant, ita isti unam eandemque sententiam multimodis faciunt, ventilant, commutant, convertunt, eadem lacinia salutant, refricant eandem unam sententiam saepius quam puellae olfactaria sucina.* Fronto p. 157, 3 sqq. Naber.

dieses von den Göttern erkorenen Werkzeuges zur Veranlassung des troischen Krieges, — beginnt nach einer erst bei den Tragikern sich findenden Sage schon vor seiner Geburt. Infolge eines Unglück weissagenden Traumes der Hekabe nämlich wird der neugeborene Knabe ausgesetzt und von Hirten im Gebirge als Hirt unerkannt aufgezogen. Als Jüngling erst kommt er nach Troja, wo er den ihm selber als vermeintlich Toten zu Ehren und zur Sühne gefeierten Leichenspielen beiwohnt und alle seine Brüder besiegt. Erzürnt und beschämt, dafs er von einem Hirtenknaben überwunden ist, zückt Deiphobos das Schwert gegen ihn; Paris flüchtet an den Altar des Zeus Herkeios; die Schwester Kassandra erkennt ihn als Bruder und Priamos nimmt ihn bei sich auf. (So erzählt Hygin. fab. 91; vgl. Robert, Bild u. Lied S. 232 ff.).

Diese Scene der Wiedererkennung ist uns nun zwar durch kein einziges echt griechisches Kunstwerk, dagegen durch eine ganze Reihe von Reliefs etruskischer Aschenkisten überliefert, die jedoch wieder nur einen einzigen Grundtypus der Darstellung in mannigfachen Variationen wiederspiegeln und zweifellos auf ein griechisches Original zurückgehen. Brunn (Urne etrusche I) hat auf 16 Tafeln 34 Exemplare abgebildet. Überall ist der mit dem Palmzweige in der Hand als Sieger bezeichnete Paris, welcher an den Altar des Zeus geflüchtet ist und diesen schon mit einem Knie bestiegen hat, der Mittelpunkt der Darstellung; ihn umgeben in vollständigeren Kompositionen die das Schwert zückenden neidischen Brüder, während Aphrodite ihrem Lieblinge schützend zur Seite tritt und Priamos den Knoten durch seine Erklärung löst. Zuweilen kommt auch Kassandra hinzu, die als Seherin das Verderben, welches der Unglücksbruder über alle bringen wird, ahnt und den schon Erkannten eigenhändig mit dem Beile zu erschlagen droht (vgl. Eur. Andr. 294 ff.; Cic. Divinat. I, 31, 67). Wie Brunn bei den einzelnen Beschreibungen nachweist, sind alle Variationen dieser Kunsthandwerker nur als ziemlich willkürliche Reminiszenzen aus den Tragödien des Euripides und des von diesem abhängigen Ennius anzusehen, bei deren Kombination noch die religiöse Idee der Etrusker mitwirkte, so dafs z. B. die Aphrodite zuweilen beflügelt gebildet und dann in eine etruskische Schicksalsgöttin durch Mifsverständnis umgewandelt ist. Da die Personen mit Ausnahme des Paris, der Aphrodite und des Priamos meist der individuellen Charakteristik entbehren, so läfst sich ihre spezielle Bedeutung, ja selbst der Gegenstand oft nur mittels der zahlreichen Repliken feststellen (vgl. auch Schlie, Troischer Sagenkreis S. 1 ff.). Auf einer der bestgearbeiteten und gut erhaltenen Darstellungen, welche wir in Abb. 1354, nach Brunn I tav. XIII, 28 geben, stützt sich Paris nach dem typischen Motiv

mit einem Knie (hier ausnahmsweise dem linken) auf den niedrigen Altar; in der linken Hand hält er den in den Kampfspielen errungenen Palmzweig, der ihn als Sieger kennzeichnet und sich im Bogen über seinem Haupte wölbt, in der Rechten das gezückte Schwert, mit dem er gegen seinen Verfolger (Deïphobos) sich verteidigen wird. Doch vor dem Stofse dieses anstürmenden, auf italische Art gerüsteten Kriegers schützt ihren Liebling schon Aphrodite, die in göttlicher Ruhe (mit gekreuzten Füfsen) dastehend den Andringenden durch die auf seinen Schild gelegte Hand wie mit Zauber zurückhält und ungeflügelten weiblichen Figur zur andern Seite des Paris zu erklären; es ist hier (ebenso wie bei Brunn N. 22) einfach eine Wiederholung der Aphrodite, nachdem deren erstes Bild umgewandelt und somit unverständlich geworden war. (Brunn dachte an Peitho; andre wollten Hekabe oder Oinone.) In dem dahinter stehenden bärtigen Alten in phrygischer Tracht ist Priamos unverkennbar. Der ihn fast regelmäfsig geleitende Diener (dessen Kopf fehlt) verschwindet hier gröfstenteils hinter der mit der Axt herzueilenden Kassandra, welche hier (wie oft) lediglich, weil es dem Künstler an Raum gebrach, als ein



1354 Der siegreiche Paris bedroht und beschützt. (Zu Seite 1161.)

mit der andern den Flüchtigen ihres Schutzes versichert. Die vollständige Bekleidung der mit hoher Mauerkrone geschmückten Göttin ist selten; meistens steht sie im praxitelischen Typus ganz entblöfst da, nur den Schofs mit einem Zipfel ihres Gewandes deckend. Aber für den etruskischen Kunsthandwerker, der das griechische Original seinen Landsleuten gleichsam in ihre Sprache zu übersetzen und mundgerecht zu machen hatte, ist sie mehr eine waltende Schicksalsgöttin, weshalb er ihr auch grofse Flügel und die zur Befestigung derselben dienenden, hier wie ein Zierrat lang herabhängenden Kreuzbänder gab. Und aus derselben Unklarheit über die ursprüngliche Bedeutung dieser Beschützerin ist wohl die Anwesenheit der sehr ähnlich gestellten und gekleideten, aber kleines Mädchen gebildet ist, während sie mehrmals sonst fast übergrofs erscheint. Eine typische Figur endlich ist auch der links dem Angreifer sekundierende verstümmelte Krieger, welcher seinen neben ihm stehenden Schild zu heben im Begriff ist, wie sich aus mehreren andern Exemplaren ergibt.

Im vollkommensten Gegensatze zu der dürftigen Gleichförmigkeit dieser Kompositionen steht die Fülle der Motive und die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Ausführung, die wir in dem nun folgenden Lieblingsgegenstande griechischer Malerei mindestens sechs Jahrhunderte hindurch beobachten können.

Das Parisurteil nennen wir kurz die weltberühmte Sage von der Entscheidung des Königssohnes in dem Streite der drei vornehmsten Göt-

tinnen, eine Entscheidung, die bekanntlich im Epos zur nächsten Veranlassung des troischen Krieges führte. Auf der Hochzeit des Peleus, erzählte das Epos »Die Kyprien«, brach Streit aus über die Schönheit unter den Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite; zu dessen Schlichtung entsandte Zeus dieselben im Geleite des Hermes zu Paris oder (wie er in der älteren Kunst meist genannt wird) Alexandros, Priamos' Sohn, der auf dem Idagebirge die Herden hütete. Paris entscheidet, angelockt durch das Versprechen der Vermählung mit Helena, für Aphrodite. Die in der ganzen Neuzeit beliebte Version von der Göttin Eris, welche einen Apfel in die Versammlung geworfen habe mit der Aufschrift: »für die Schönste« kommt in der Litteratur erst sehr spät vor (Lucian. dial. deor. 20, 1; marit. 5; Hygin. fab. 92; Apulej. Met. X u. Scholiasten) und in Bildwerken erst auf Wandgemälden und römischen Reliefs. Mit Recht hat man darauf aufmerksam gemacht, daſs der Apfel als allgemeines Liebessymbol und Liebesgeschenk bei den Griechen (vgl. darüber oben S. 19) der Aphrodite vorzugsweise eignet, daſs er aber auch andrer Göttinnen Attribut in ältester Zeit, namentlich in Kleinasien war (bei Hera ist der Granatapfel Hochzeitssymbol) und daſs hierin jene spätere Sagenwendung ihren Ursprung zu haben scheint (vgl. Arch. Ztg. 1873 S. 38). In dem Gedichte der Kyprien ferner hat Paris höchst wahrscheinlich gar nicht über die Schönheit der Göttinnen nach Betrachtung ihrer Gestalt (die Entblöſsung kommt erst in den jüngsten Denkmälern vor, s. unten) entschieden, sondern anfangs geblendet durch den Glanz göttlicher Erscheinungen sich geweigert, dann nach den ihm gemachten Versprechungen sein Urteil gegeben: Athene versprach ihm nämlich Kriegsruhm, Hera Herrschaft über viele Länder, Aphrodite das schönste Weib. (So Eurip. Troad. 924 ff.; Isocr. Hel. 42: τῶν σωμάτων οὐ δυνηθεὶς λαβεῖν



1355 Paris flüchtet erschreckt vor den Göttinnen. (Zu Seite 1164.)

διάγνωσιν, ἀλλ' ἡττηθεὶς τῆς τῶν θεῶν ὄψεως; Welcker, Episch. Cykl. II, 90.)

Die Sage vom Parisurteil ist schon dem Homer bekannt, wie nicht blofs aus der allerdings kurzen Erwähnung (Ω 29. 30), sondern namentlich daraus hervorgeht, dafs der Dichter alle Folgen des Urteils kennt: Paris ist der ausgesprochene Liebling und Schützling der Aphrodite, während Hera und Athene seinem Gegner beistehen (vgl. Γ 380 ff.; Δ 7, 27; Ε 715, 421). Alle späteren Dichter sind voll davon. In der Kunst aber ist dieser Gegenstand geradezu der häufigste in allen Epochen und allen Gattungen der Monumente, mit alleiniger Ausnahme der etruskischen Aschenkisten, gewesen; und deshalb lassen sich an die verschiedenen Phasen der Auffassung und Behandlung des an sich anziehenden Stoffes manche kulturgeschichtlich interessante Beobachtungen anknüpfen.

Auf den ältesten erhaltenen Denkmälern, den schwarzfigurigen Vasenbildern, finden wir die drei Göttinnen zuerst fast gar nicht, dann schwach charakterisiert: Athena durch eine Lanze, Hera schreitet regelmäfsig voran, Aphrodite macht den Schlufs in der Reihe. Zuweilen werden sie von dem überall bärtigen Hermes geführt und in rascher Bewegung dargestellt (z. B. Overbeck 9, 3), wie auch auf dem Kypseloskasten (Paus. V, 19, 1); meist sind sie schon angelangt und stehen vor Paris. Dieser ist stets bärtig und in steifer Haltung, stehend oder sitzend, mit übergehängter Chlamys, zuweilen durch den beigegebenen Hund als Hirt charakterisiert, zuweilen mit der Leier. In Übereinstimmung mit dem Epos will Paris öfters erschreckt davoneilen; Hermes hält ihn zurück. Hin und wieder erlauben sich die Maler Zusätze, z. B. der Iris, des Dionysos; karikaturartig ist Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 170. Manche Bilder sind falsch hierher bezogen oder zeigen Versehen der Maler, infolge der fabrikmäfsigen Anfertigung. Denselben allgemeinen Typus behalten auch noch die Bilder mit roten Figuren im strengen Stil, wo ebenfalls die Personen aufgerichtet hinter einander stehen. Aber aufser der feineren Malerei werden die Göttinnen durch Attribute genauer unterschieden; auch Paris erhält eine jugendliche, elegantere Figur; er wird ein »junger Edelmann«, der meist zum Zeichen seiner höheren Bildung die Leier führt. Als typisches Muster geben wir Abb. 1355, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 174. 175. Paris hat eben mit der Schildkrötenleier dagesessen im Gebirge, welches durch die Umrisse eines Rehes unter dem Vasenhenkel links angedeutet wird, als Hermes nahet und die Botschaft des Zeus verkündet. Erschreckt ist der Jüngling aufgesprungen und will davon (man glaubt die Scheu des züchtigen attischen Epheben zu sehen, den Arist. Nubb. 961 ff. schildert); Hermes aber, die Hand auf seine Schulter legend, bedeutet ihn, dafs keine Weigerung möglich ist. Der Jüngling trägt einen griechischen Mantel und hat wohlgepflegtes, bekränztes Haar; der Götterherold ist ebenfalls festlich bekränzt, sonst in gewöhnlicher Tracht; sein Heroldstab hat unten eine Lanzenspitze. Alle Göttinnen sind in ziemlich gleichmäfsiger Festtracht; doch ist bei Hera der hohe Kalathos, bei Athena die Ägis, bei der jüngsten Aphrodite die Blume charakteristisch. Bei Overbeck 10, 1 hält Paris, wie geblendet, sein Gewand vors Gesicht, Hera trägt den ihr zukommenden Granatapfel, Athena hat den Helm in der Hand, Aphrodite einen Eros. Oder (Overbeck 10, 3) Paris sitzt im Palaste und hinter dem schon jugendlichen Hermes schreitet zunächst Aphrodite den Eros, Athena den Helm, Hera einen Löwen auf der Hand tragend; in Anlehnung an die Erzählung von den Versprechungen der Göttinnen (s. oben; Löwe = Herrschaft, Helm = Kriegesruhm; Eros = Liebesglück).

Im Zeitalter Alexanders, wo der sog. malerische Vasenstil beginnt, macht sich eine erhebliche Veränderung in der ganzen Kompositionsweise bemerkbar: Darstellung der Landschaft, freie Gruppierung der Figuren, allerlei nebensächliche Zuthaten. Die Göttinnen werden aufgeputzt und namentlich erhält Aphrodite einen Hofstaat von Eroten. Bei Paris verschwindet die Leier, aber er erhält jetzt phrygisches Kostüm. Seit den Feldzügen Alexanders wird er überhaupt zum Vertreter der Asiaten. Um diese Zeit hatte Euphranor eine Statue des Paris gearbeitet, worin dieser »alles zugleich war: Schiedsrichter der Göttinnen, Liebhaber der Helena und doch auch wieder Mörder des Achill« (Plin. 34, 77: *in quo laudatur, quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector*). Auf dieses berühmte Werk lassen sich aber unmöglich die jetzt vorhandenen Büsten und Statuen (Münchener Glyptothek N. 135, abgeb. Lützow, Münchener Ant. Taf. 27; Braun, Ruinen Roms S. 329) zurückführen, welche meist in mittelmäfsiger, derber Ausführung nur einen zarten, träumenden Jüngling vorstellen. Der Urheber dieses letzteren plastischen Typus ist unbekannt. Wenn aber schon im Drama des Sophokles (Athen. 687 C) Paris gleichwie Herakles am Scheidewege zwischen der üppigen Aphrodite und der kriegerischen Athena zu wählen hatte und sich seinem Wesen gemäfs entschied, so spiegeln den weichlichen und weibischen Charakter noch deutlicher die Gemälde, insbesondere auf den grofsen apulischen Vasen bei Overbeck 10, 5 u. 11, 1, denen wir das Bild einer Vase aus Kertsch nach Compte-rendu Pétersb. 1861 Taf. 3 hier (Abb. 1356) ergänzend beifügen. Wir sehen auf dem leider beschädigten Prunkbilde unten in der Mitte Paris im reichsten phrygischen Kostüm, mit langem fliefsenden Haare (man vergleiche auch die ähnliche Figur oben S. 299

Abb. 314 u. Virgil. Aen. IV, 215) und mit der Hand die Keule (der Hirten) aufstützend, in eleganter Haltung dem Hermes zugewandt, welcher seinen Auftrag ausrichtet. Von den Göttinnen sind Hera und Aphrodite symmetrisch auf den durch die Örtlichkeit wenig motivierten Sesseln placiert, während Athena in ihrem kriegerischen Schmucke, zugleich als Gegenbild des Hermes, dasteht. Auf der Hera Schulter lehnt sich ihre Tochter Hebe, gewissermafsen als Hofdame, während bei Aphrodite Eros Pagendienste thut. Die anziehendste Besonderheit des Bildes aber beruht in dem Hintergrunde, wo hinter der nächsten Höhenlinie des Ida zwei Viergespanne einander gegenüber sichtbar werden, deren eines von der geflügelten Nike, das andre von Iris gelenkt wird; zwischen ihnen erscheinen inschriftlich links Eris, die Streitgöttin, rechts Themis, welche jener in vertraulicher Unterredung die Hand auf die Schulter legt. Zweifellos ist in dieser Gruppe, zu welcher am rechten Ende noch Zeus selber gehört, vom Künstler eine ideale Andeutung des inneren Zusammenhanges des folgenschweren Urteilsspruches mit dem ganzen troischen Kriege beabsichtigt worden. Nach den einleitenden Worten des Epos »Die Kyprien« nämlich hat Zeus durch eigenen Rat-



1356 Parisurteil, Vasenbild aus der Krim. (Zu Seite 1164.)

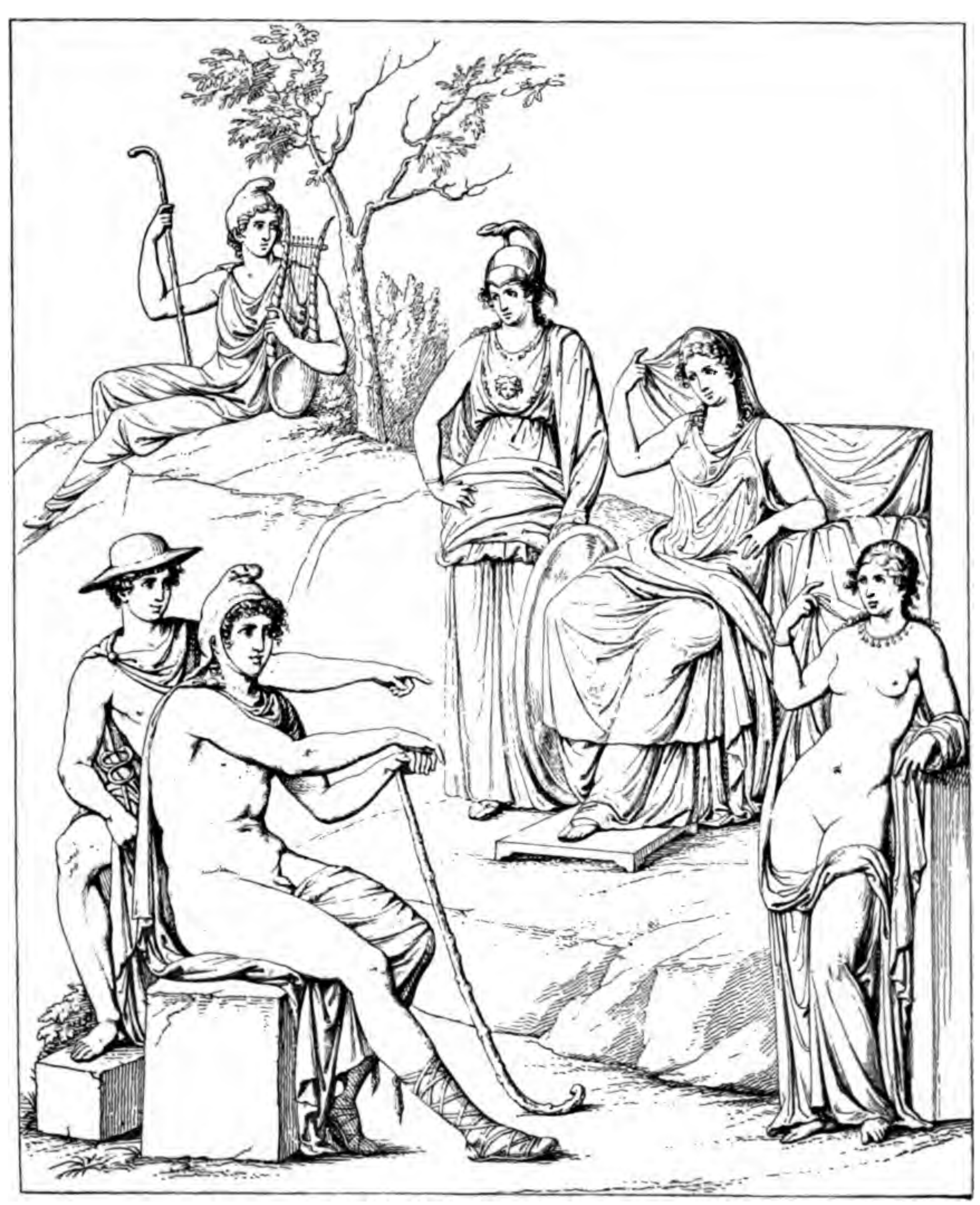
schlufs den Krieg veranlafst; um der Übervölkerung zu steuern, hat er den grofsen Streit (die Eris) des troischen Krieges angefacht (σύνθετο κουφίσσαι ἀνθρώπων παμβώτορα γαῖαν ῥιπίσσας πολέμου μεγάλην ἔριν Ἰλιακοῖο); und ebenso hat er sich mit Themis über diese Mafsregel beratschlagt. Dieser Motivierung des Schönheitsstreites der Göttinnen hat der Maler künstlerischen Ausdruck dadurch zu verleihen gesucht, dafs er Themis und Eris bei der folgenschweren Entscheidung wie in den Wolken zugegen sein läfst, ebenso auch Zeus, dessen Schlufs vollendet werden soll (Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, wie es auch heifst in den Kyprien fg. 1, 7; vgl. Plat. Rep. 379 E). Darum sind diese beiden, sonst so divergierenden Gottheiten hier gewissermafsen zur diplomatischen Verhandlung zusammengeführt; Themis kam auf dem IV, 18, wo mehr die Vorbereitung und Schmückung der Göttinnen, und zwar nicht ohne einen humoristischen Zug, dargestellt ist. Paris, als Phrygier nur durch den eigentümlich gestalteten, mit kleinen Flügeln versehenen Helm gekennzeichnet, übrigens ein schöner griechischer Jüngling, mit Chlamys und Schnürstiefeln bekleidet, sitzt gemächlich seinen Speer aufstützend da, während ihm Hermes, ebenfalls in lässiger Stellung an einen Baum gelehnt, die Auseinandersetzung macht und seine Worte mit demonstrierender Bewegung des Heroldstabes begleitet. Hinter dem Götterboten hat sich Hera niedergelassen und zieht vor einem Handspiegel sich den Schleier zurecht, nicht ohne wohlgefällige Betrachtung ihrer eigenen Person. Gegenüber am andern Ende ist in gleicher Weise Aphrodite beschäftigt,



1357 Vorbereitung zum Parisurteil.

ihr zu Gebote stehenden Gespanne des Zeus, welches Nike lenkt, Eris wurde durch die ständige Götterbotin Iris von ihrem natürlich sehr entfernten Wohnsitze herbeigeholt. — Auch auf der ziemlich ähnlichen Karlsruher Vase (Overbeck Taf. 11, 1) finden wir Eris über den Berg schauend, aber allein und mit finsterm Ausdruck der Züge, hier also wohl mehr zur Andeutung des psychologischen Affekts in dem gegenwärtigen Hader der Göttinnen, während sie dort als Hebel im Weltenregiment erscheint. Über die Deutung und das Ursprungsverhältnis beider Darstellungen s. lehrreiche Bemerkungen bei Brunn, Troische Misc. I S. 52 ff.

Neben solchen durch poetische Vertiefung ausgezeichneten Darstellungen begegnen wir andern, wo die späteren Künstler versucht haben, durch genreartige Motive dem so unzähligemal vorgeführten Gegenstande neuen Reiz abzugewinnen. So auf einem schönen apulischen Krater, Abb. 1357, nach Mon. Inst. während zugleich Eros als Kammerdiener und Stellvertreter der Chariten und Horen ihr das Armband umlegt; ein Häschen, ihr Lieblingstier (vgl. oben S. 94), sitzt ihr auf dem Schofse. In höchst naiver Stellung aber steht links unten Athene vor einem aus vier ionischen Säulen gebildeten Brunnenhäuschen, in welchem ganz nach der Sitte des täglichen Lebens ein Votivbildchen aufgehängt ist, ein andres am Boden steht; sie ist im Begriff, mit dem aus zwei Löwenrachen strömenden Wasser sich das Gesicht zu waschen, wobei sie natürlich Helm, Schild und Lanze abgelegt hat. Dem Maler mag eine Erinnerung an die aus dem Staube des Schlachtfeldes zurückkehrende Göttin vorgeschwebt haben; dabei brauchte er aber weder Callim. Lav. Pall. 5 vor Augen zu haben, noch den Mythus bei Euripides (Iph. Aul. 1294; Androm. 284; Hel. 676), wonach alle drei Göttinnen sich durch ein Bad zu dem Urteile rüsteten. Der grofse Hund des Paris und das gefleckte Reh,



1358 Parisurteil, pompejanisches Wandgemälde. (Zu Seite 1168.)

welche beide öfters vorkommen, dienen hier zugleich zur Füllung des leeren Raumes in diesem mit leiser Ironie behandelten Bilde.

Einen früheren Moment ebenfalls, aber in ernsterer Behandlung, vergegenwärtigt das Vasenbild Mon. Inst. VII, 71, wo Zeus in der Mitte thronend dem seitwärts aufmerksam horchenden Hermes seinen Auftrag erteilt, während Aphrodite und Athene rechts stehen, Here links, neben ihr aber eine grofsgeflügelte, hochgeschürzte weibliche Figur mit zwei Speeren, welche

διάγνωσιν, ἀλλ' ἡττηθεὶς τῆς τῶν θεῶν ὄψεως; Welcker, Episch. Cykl. II, 90.)

Die Sage vom Parisurteil ist schon dem Homer bekannt, wie nicht blofs aus der allerdings kurzen Erwähnung (Ω 29. 30), sondern namentlich daraus hervorgeht, dafs der Dichter alle Folgen des Urteils kennt: Paris ist der ausgesprochene Liebling und Schützling der Aphrodite, während Hera und Athene seinem Gegner beistehen (vgl. Γ 380 ff.; Δ 7, 27; Ε 715, 421). Alle späteren Dichter sind voll davon. In der Kunst aber ist dieser Gegenstand geradezu der häufigste in allen Epochen und allen Gattungen der Monumente, mit alleiniger Ausnahme der etruskischen Aschenkisten, gewesen; und deshalb lassen sich an die verschiedenen Phasen der Auffassung und Behandlung des an sich anziehenden Stoffes manche kulturgeschichtlich interessante Beobachtungen anknüpfen.

Auf den ältesten erhaltenen Denkmälern, den schwarzfigurigen Vasenbildern, finden wir die drei Göttinnen zuerst fast gar nicht, dann schwach charakterisiert: Athena durch eine Lanze, Hera schreitet regelmäfsig voran, Aphrodite macht den Schlufs in der Reihe. Zuweilen werden sie von dem überall bärtigen Hermes geführt und in rascher Bewegung dargestellt (z. B. Overbeck 9, 3), wie auch auf dem Kypseloskasten (Paus. V, 19, 1); meist sind sie schon angelangt und stehen vor Paris. Dieser ist stets bärtig und in steifer Haltung, stehend oder sitzend, mit übergehängter Chlamys, zuweilen durch den beigegebenen Hund als Hirt charakterisiert, zuweilen mit der Leier. In Übereinstimmung mit dem Epos will Paris öfters erschreckt davoneilen; Hermes hält ihn zurück. Hin und wieder erlauben sich die Maler Zusätze, z. B. der Iris, des Dionysos; karikaturartig ist Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 170. Manche Bilder sind falsch hierher bezogen oder zeigen Versehen der Maler, infolge der fabrikmäfsigen Anfertigung. Denselben allgemeinen Typus behalten auch noch die Bilder mit roten Figuren im strengen Stil, wo ebenfalls die Personen aufgerichtet hinter einander stehen. Aber aufser der feineren Malerei werden die Göttinnen durch Attribute genauer unterschieden; auch Paris erhält eine jugendliche, elegantere Figur; er wird ein »junger Edelmann«, der meist zum Zeichen seiner höheren Bildung die Leier führt. Als typisches Muster geben wir Abb. 1355, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 174. 175. Paris hat eben mit der Schildkrötenleier dagesessen im Gebirge, welches durch die Umrisse eines Rehes unter dem Vasenhenkel links angedeutet wird, als Hermes nahet und die Botschaft des Zeus verkündet. Erschreckt ist der Jüngling aufgesprungen und will davon (man glaubt die Scheu des züchtigen attischen Epheben zu sehen, den Arist. Nubb. 961 ff. schildert); Hermes aber, die Hand auf seine Schulter legend, bedeutet ihn, dafs keine Weigerung möglich ist. Der Jüngling trägt einen griechischen Mantel und hat wohlgepflegtes, bekränztes Haar; der Götterherold ist ebenfalls festlich bekränzt, sonst in gewöhnlicher Tracht; sein Heroldstab hat unten eine Lanzenspitze. Alle Göttinnen sind in ziemlich gleichmäfsiger Festtracht; doch ist bei Hera der hohe Kalathos, bei Athena die Ägis, bei der jüngsten Aphrodite die Blume charakteristisch. Bei Overbeck 10, 1 hält Paris, wie geblendet, sein Gewand vors Gesicht, Hera trägt den ihr zukommenden Granatapfel, Athena hat den Helm in der Hand, Aphrodite einen Eros. Oder (Overbeck 10, 3) Paris sitzt im Palaste und hinter dem schon jugendlichen Hermes schreitet zunächst Aphrodite den Eros, Athena den Helm, Hera einen Löwen auf der Hand tragend; in Anlehnung an die Erzählung von den Versprechungen der Göttinnen (s. oben; Löwe = Herrschaft, Helm = Kriegesruhm; Eros = Liebesglück).

Im Zeitalter Alexanders, wo der sog. malerische Vasenstil beginnt, macht sich eine erhebliche Veränderung in der ganzen Kompositionsweise bemerkbar: Darstellung der Landschaft, freie Gruppierung der Figuren, allerlei nebensächliche Zuthaten. Die Göttinnen werden aufgeputzt und namentlich erhält Aphrodite einen Hofstaat von Eroten. Bei Paris verschwindet die Leier, aber er erhält jetzt phrygisches Kostüm. Seit den Feldzügen Alexanders wird er überhaupt zum Vertreter der Asiaten. Um diese Zeit hatte Euphranor eine Statue des Paris gearbeitet, worin dieser »alles zugleich war: Schiedsrichter der Göttinnen, Liebhaber der Helena und doch auch wieder Mörder des Achill« (Plin. 34, 77: *in quo laudatur, quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector*). Auf dieses berühmte Werk lassen sich aber unmöglich die jetzt vorhandenen Büsten und Statuen (Münchener Glyptothek N. 135, abgeb. Lützow, Münchener Ant. Taf. 27; Braun, Ruinen Roms S. 329) zurückführen, welche meist in mittelmäfsiger, derber Ausführung nur einen zarten, träumenden Jüngling vorstellen. Der Urheber dieses letzteren plastischen Typus ist unbekannt. Wenn aber schon im Drama des Sophokles (Athen. 687 C) Paris gleichwie Herakles am Scheidewege zwischen der üppigen Aphrodite und der kriegerischen Athena zu wählen hatte und sich seinem Wesen gemäfs entschied, so spiegeln den weichlichen und weibischen Charakter noch deutlicher die Gemälde, insbesondere auf den grofsen apulischen Vasen bei Overbeck 10, 5 u. 11, 1, denen wir das Bild einer Vase aus Kertsch nach Compte-rendu Pétersb. 1861 Taf. 3 hier (Abb. 1356) ergänzend beifügen. Wir sehen auf dem leider beschädigten Prunkbilde unten in der Mitte Paris im reichsten phrygischen Kostüm, mit langem fliefsenden Haare (man vergleiche auch die ähnliche Figur oben S. 299

Abb. 314 u. Virgil. Aen. IV, 215) und mit der Hand die Keule (der Hirten) aufstützend, in eleganter Haltung dem Hermes zugewandt, welcher seinen Auftrag ausrichtet. Von den Göttinnen sind Hera und Aphrodite symmetrisch auf den durch die Örtlichkeit wenig motivierten Sesseln placiert, während Athena in ihrem kriegerischen Schmucke, zugleich als Gegenbild des Hermes, dasteht. Auf der Hera Schulter lehnt sich ihre Tochter Hebe, gewissermafsen als Hofdame, während bei Aphrodite Eros Pagendienste thut. Die anziehendste Besonderheit des Bildes aber beruht in dem Hintergrunde, wo hinter der nächsten Höhenlinie des Ida zwei Viergespanne einander gegenüber sichtbar werden, deren eines von der geflügelten Nike, das andre von Iris gelenkt wird; zwischen ihnen erscheinen inschriftlich links Eris, die Streitgöttin, rechts Themis, welche jener in vertraulicher Unterredung die Hand auf die Schulter legt. Zweifellos ist in dieser Gruppe, zu welcher am rechten Ende noch Zeus selber gehört, vom Künstler eine ideale Andeutung des inneren Zusammenhanges des folgenschweren Urteilsspruches mit dem ganzen troischen Kriege beabsichtigt worden. Nach den einleitenden Worten des Epos ›Die Kyprien‹ nämlich hat Zeus durch eigenen Rat-



1356 Parisurteil, Vasenbild aus der Krim. (Zu Seite 1164.)

schlufs den Krieg veranlafst; um der Übervölkerung zu steuern, hat er den grofsen Streit (die Eris) des troischen Krieges angefacht (σύνθετο κουφίσσαι ἀνθρώπων παμβώτορα γαῖαν ῥιπίσσας πολέμου μεγάλην ἔριν Ἰλιακοῖο); und ebenso hat er sich mit Themis über diese Mafsregel beratschlagt. Dieser Motivierung des Schönheitsstreites der Göttinnen hat der Maler künstlerischen Ausdruck dadurch zu verleihen gesucht, dafs er Themis und Eris bei der folgenschweren Entscheidung wie in den Wolken zugegen sein läfst, ebenso auch Zeus, dessen Schlufs vollendet werden soll (Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, wie es auch heifst in den Kyprien fg. 1, 7; vgl. Plat. Rep. 379 E). Darum sind diese beiden, sonst so divergierenden Gottheiten hier gewissermafsen zur diplomatischen Verhandlung zusammengeführt; Themis kam auf dem ihr zu Gebote stehenden Gespanne des Zeus, welches Nike lenkt, Eris wurde durch die ständige Götterbotin Iris von ihrem natürlich sehr entfernten Wohnsitze herbeigeholt. — Auch auf der ziemlich ähnlichen Karlsruher Vase (Overbeck Taf. 11, 1) finden wir Eris über den Berg schauend, aber allein und mit finsterm Ausdruck der Züge, hier also wohl mehr zur Andeutung des psychologischen Affekts in dem gegenwärtigen Hader der Göttinnen, während sie dort als Hebel im Weltenregiment erscheint. Über die Deutung und das Ursprungsverhältnis beider Darstellungen s. lehrreiche Bemerkungen bei Brunn, Troische Misc. I S. 52 ff.

Neben solchen durch poetische Vertiefung ausgezeichneten Darstellungen begegnen wir andern, wo die späteren Künstler versucht haben, durch genreartige Motive dem so unzähligemal vorgeführten Gegenstande neuen Reiz abzugewinnen. So auf einem schönen apulischen Krater, Abb. 1357, nach Mon. Inst. IV, 18, wo mehr die Vorbereitung und Schmückung der Göttinnen, und zwar nicht ohne einen humoristischen Zug, dargestellt ist. Paris, als Phrygier nur durch den eigentümlich gestalteten, mit kleinen Flügeln versehenen Helm gekennzeichnet, übrigens ein schöner griechischer Jüngling, mit Chlamys und Schnürstiefeln bekleidet, sitzt gemächlich seinen Speer aufstützend da, während ihm Hermes, ebenfalls in lässiger Stellung an einen Baum gelehnt, die Auseinandersetzung macht und seine Worte mit demonstrierender Bewegung des Heroldstabes begleitet. Hinter dem Götterboten hat sich Hera niedergelassen und zieht vor einem Handspiegel sich den Schleier zurecht, nicht ohne wohlgefällige Betrachtung ihrer eigenen Person. Gegenüber am andern Ende ist in gleicher Weise Aphrodite beschäftigt,



1357 Vorbereitung zum Parisurteil.

während zugleich Eros als Kammerdiener und Stellvertreter der Chariten und Horen ihr das Armband umlegt; ein Häschen, ihr Lieblingstier (vgl. oben S. 94), sitzt ihr auf dem Schofse. In höchst naiver Stellung aber steht links unten Athene vor einem aus vier ionischen Säulen gebildeten Brunnenhäuschen, in welchem ganz nach der Sitte des täglichen Lebens ein Votivbildchen aufgehängt ist, ein andres am Boden steht; sie ist im Begriff, mit dem aus zwei Löwenrachen strömenden Wasser sich das Gesicht zu waschen, wobei sie natürlich Helm, Schild und Lanze abgelegt hat. Dem Maler mag eine Erinnerung an die aus dem Staube des Schlachtfeldes zurückkehrende Göttin vorgeschwebt haben; dabei brauchte er aber weder Callim. Lav. Pall. 5 vor Augen zu haben, noch den Mythus bei Euripides (Iph. Aul. 1294; Androm. 284; Hel. 676), wonach alle drei Göttinnen sich durch ein Bad zu dem Urteile rüsteten. Der grofse Hund des Paris und das gefleckte Reh,



1358 Parisurteil, pompejanisches Wandgemälde. (Zu Seite 1168.)

welche beide öfters vorkommen, dienen hier zugleich zur Füllung des leeren Raumes in diesem mit leiser Ironie behandelten Bilde.

Einen früheren Moment ebenfalls, aber in ernsterer Behandlung, vergegenwärtigt das Vasenbild Mon. Inst. VII, 71, wo Zeus in der Mitte thronend dem seitwärts aufmerksam horchenden Hermes seinen Auftrag erteilt, während Aphrodite und Athene rechts stehen, Here links, neben ihr aber eine grofsgeflügelte, hochgeschürzte weibliche Figur mit zwei Speeren, welche



1359 Parisurteil, römisches Relief. (Zu Seite 1169.)

an die etruskischen Furien erinnert und kaum anders, wie als Eris gedeutet werden darf, deren Aufblick zu Here die Erfüllung der Geschicke Ilions weissagt.

Auf pompejanischen Wandgemälden tritt uns etwa zwanzigmal das Parisurteil entgegen, wenn wir nämlich die nur andeutungsweise gegebenen Abbreviaturen hinzurechnen (Helbig N. 1267 bis 1286). So ist mehrmals nur des Paris jugendliche Büste mit phrygischer Mütze gemalt, öfter mit dem reizenden Motiv eines Eros daneben, der ihm ins Ohr flüstert oder über die Schulter sieht (ähnlich wie auf dem Relief Overbeck 12, 1). In einem vollständigen Landschaftsbilde finden wir ihn dann allein auf dem Ida unter seinen Herden sitzend (Helbig N. 1279), fast nur als Staffage. Ebenfalls nur Nebenwerk ist die ganze Scene der Vorbereitung des Urteils auf dem Bilde im Grabmal der Nasonen (Overbeck 11, 2), wo die Herden von allerlei Vieh, Wälder und Berge den gröſsten Raum einnehmen und rechts unten dem ruhig sitzenden Paris Hermes den Apfel übergibt, während links oben, noch in weiter Ferne, die Göttinnen sich neben einander niedergelassen haben und des Rufes zum Vortreten harren.

Ausgeführter ist das ziemlich groſse Gemälde in Pompeji, welches wir in Abb. 1358, nach Mus. Borb. XI, 25 geben. Die Komposition ist ziemlich unbedeutend und hat sich, wie meist in Pompeji, zum Ziele gesetzt, schöne Figuren zu geben. »Die Göttinnen haben sich zur Schau ausgestellt, Hera zieht den Schleier vom Gesicht ab und Athene setzt die rechte Hand in die Seite, beide mit Zuversicht und Stolz, Aphrodite aber hat sich entblöſst. Sie steht, während die beiden andern in die Höhe gerückt sind, gerade vor Paris, dessen Blick Hermes auf diese nackte Schönheit hinlenkt. Den ganzen Unterschied der Zeiten oder des Kunstgeschmacks gewahrt man, wenn man den Charakter dieser Personen mit dem Anstand und der Würde, besonders der bessern Vasenzeichnungen vergleicht; innerhalb dieser im ganzen niederen Auffassung ist die Ausführung und Zeichnung zu rühmen. Here faſst mit Anstand den Peplos über ihrem Haupt, und auch Aphrodite erinnert nur an die übliche Darstellung dieser Göttin, nicht an Absicht in dieser besonderen Scene, so edel ist die Haltung. Dabei ist zu bemerken, daſs das Gemälde, wie alle besseren, im Original noch weit mehr als in Abbildungen das Groſse des antiken Stils verrät. Oben sitzt unter Bäumen ein Jüngling mit phrygischer Mütze, Hirtenstab und Laute, der nichts anderes als Paris sein kann, eine zweite Scene also, Paris in seiner Einsamkeit.«

So Welcker, wogegen andre den letzterwähnten Jüngling als den Berggott des Ida fassen. Zu bemerken ist noch, dafs der Hera hier auf dem Ida ganz unpassend ein Thronsessel, zur Wahrung ihrer Würde, gegeben ist; was jedoch in späterer Zeit öfters vorkommt.

Von den **Reliefs**, als deren älteste wir die am Kypseloskasten und am amykläischen Throne nur aus kurzer Notiz kennen (Paus. V, 19, 1; III, 18, 7), sind uns nur spätrömische Sarkophage übrig, welche die einfache Darstellung der Hauptsache in natürlicher Gruppierung zum Teil mit römischen Zuthaten und Personifikationen so verquickt haben, dafs sie der Deutung vom poetisch-künstlerischen Standpunkte aus Schwierigkeiten entgegenstellen. So das Relief in Villa Medici (abgeb. Sächs. Ber. 1849 Taf. IV, 1), wo zugleich die Rückkehr der Göttinnen nach dem Olymp dargestellt scheint; ferner eins in Villa Pamfili (Overbeck 11, 5), wo eine schöne Gruppe idäischer Nymphen die ganze linke Seite füllt. Besonders interessant ist ein drittes in Villa Ludovisi, welches wir in Abb. 1359, nach Mon. Inst. III, 29 wiederholen. Hier darf zunächst nicht übersehen werden, dafs die ganze untere Hälfte auf (sicherer und glücklicher) Ergänzung beruht, wie der Bruch anzeigt, welcher die Beine des Hermes, die Hörner der Kuh, den Leib des Paris und die Beine des Eros durchschneidet. Die drei Göttinnen, auf einer Felshöhe stehend, sind ganz in der üblichen römischen Weise charakterisiert, Hera mit dem langen Kopfschleier und Aphrodite mit dem bogenförmig über ihrem Haupte flatternden Gewande. Ihnen zeigt Hermes noch von ferne den inmitten seiner Herden sitzenden Paris, neben welchem seine bisherige Geliebte und Gattin Oinone (s. unten), eine verschleierte, aber sonst schmucklose Waldnymphe, mit der Hirtenflöte steht. In ihrer Haltung ist ein Zug der Trauer unverkennbar; denn der Geliebte hat das Haupt von ihr abgewandt, während ein Eros, der Nymphe unsichtbar, ihm ins Ohr flüstert. Das malerische Motiv dieses Abgesandten der Aphrodite, welches schon auf pompejanischen Gemälden in allerlei Variationen erscheint, ist zusammen mit der Einführung der Oinone eine meisterhafte Erfindung wahrscheinlich der alexandrinischen Epoche, und von hoher, fast tragischer Wirkung; in der verlassen dastehenden Oinone und dem im höchsten Sinne allegorischen Eros, hier nur der Versinnlichung eines Innerlichen, erblicken wir den folgenschweren Moment dargestellt, den Keim der grofsen Begebenheit mit der ganzen daraus sich



1360 Paris und Oinone. (Zu Seite 1170.)

entwickelnden Folgenreihe. Rechts über der Eiche sitzt ruhig zuschauend auf einem Pantherfell der Bergott des Ida, neben ihm spähet eine halbzerstörte Nymphe (wohl eher ein Pan oder Satyr mit dem Hirtenstabe) neugierig hervor. Der Rest auf der rechten Seite des Reliefs ist, wie der Bruch angibt, nicht antik, sondern (wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert) aus Stuck angefügt: also Artemis und Helios oben, der Flufsgott Skamander und die Nymphe unten. Die Komposition erinnert jedoch so auffällig an eine durch einen Kupferstich von Marc Anton berühmte Zeichnung Rafaels (abgeb. Sächs. Ber. 1849 Taf. VI), dafs man die Benutzung der letzteren annehmen darf, wogegen wiederum aus gewissen Spuren nicht unwahrscheinlich wird, dafs dem Rafael seinerseits uns verloren gegangene antike Muster vorgelegen haben.

Die frivolsten Darstellungen des Parisurteils zeigen mehrere geschnittene Steine, bei denen jedoch der Verdacht moderner Fälschung vielfach nahe liegt. Für unecht hält man aus guten Gründen auch die, welche bei Overbeck 11, 6—9 abgebildet sind. Selbst noch im Mittelalter finden sich Anklänge an das Urteil (s. Braun giudizio di Paride, Schlufsvignette). Und noch im deutschen Reinecke Fuchs (Gesang 10; Goethe Werke 1840 Bd. 5 S. 252) findet sich das Parisurteil in Relief auf einem kostbaren Kamme, den der Dichter ausführlich beschreibt. (Brunn, mündlich.)

Der früheren Geliebten des Paris, der idäischen Waldnymphe Oinone, sind wir schon auf dem Relief der Villa Ludovisi begegnet (S. 1169). In Vasenbildern ist ihre Person zweifelhaft; dagegen ist sie noch Gegenstand einzelner idyllisch gehaltener späterer Darstellungen, besonders auf einem durch Inschriften sichergestellten Thonlampenrelief (Overbeck, Her. Gal. 12, 2), wo die Liebenden in felsiger Gegend am Bache neben weidenden Kühen sich umarmen, ferner auf einem pompejanischen Gemälde und zwei gröfseren Reliefs, zwischen denen ein eigentümliches Verhältnis obwaltet. Das eine befindet sich in Palast Spada (Braun 12 Rel. Taf. 8; Overbeck Taf. 12, 5), das andre in Villa Ludovisi, welches letztere wir nach Arch. Ztg. 1880 Taf. 13, 1 wiederholen (Abb. 1360). Der äufserliche Unterschied des Spada'schen Reliefs besteht darin, dafs unter der hier dargestellten Scene, also im Vordergrunde vor derselben, ein mächtiger Flufsgott in bekannter Bildung und Stellung gelagert ist, auf seine Urne gestützt, zu dem Paare aufblickend und mit der Hand nach links vorwärts weisend. Man erklärte ihn früher (Winckelmann, Mon. ined. N. 116) für den Eurotas und fafste die obere Gruppe als Paris und Helena, im Begriff, das Schiff zur Flucht zu besteigen. Nachdem darauf Braun (a. a. O.) und Jahn (Arch. Beitr. 349) die richtigere Deutung: Paris von Oinone vor der Fahrt nach Hellas gewarnt, aufgestellt hatten, machte Welcker (Alte Denkm. V, 177) auf das Ludovisische Bildwerk aufmerksam, welches die Scene ursprünglicher und richtiger wiedergebe. Dies genauer nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst Schreibers (Arch. Ztg. 1880 S. 145—158), dessen präzise Auslegung lautet: »Zur Linken sitzt Paris, durch die phrygische Mütze und den Hirtenstab in seiner Linken gekennzeichnet, auf einem Felsensitz unter einer Pinie, nicht mehr im Hirtengewande, das er auf andern Bildwerken trägt, sondern mit einer leicht um die Glieder gelegten Chlamys bekleidet. In nachlässiger Haltung, wie in Träumereien über das künftige Glück versunken, lehnt er den Oberkörper zurück und stützt das lockige Haupt mit dem seitwärts auf dem Felsen ruhenden Arm. Seitlich hinter ihm, so dafs sie durch einen vorragenden Felsen unterwärts verdeckt wird, steht Oinone allein, nicht mehr traulich an Paris gelehnt, obgleich die Beugung ihres Körpers eine Stütze zu fordern scheint. Sie ist in den Mittelpunkt des Bildes gestellt und darin, wie in ihrer Geste und der reichen Kleidung, im Schmuck des Schleiers, der von ihrem Haupte über den Rücken herabfällt und dessen einen Zipfel die Rechte anmutig gefafst hält, gibt sie sich als Hauptfigur der Darstellung zu erkennen. Mit dem Zeigefinger weist sie auf das Schiff zu ihren Füfsen. Sie sieht mit dem Blick der Seherin voraus, welches Unheil von hier seinen Ausgang nehmen wird (vgl. die νῆες ἀρχέκακοι E 62). Dafs ihre Warnung vergeblich ist, zeigt nicht blofs die lässige Haltung des Paris, der ihr kaum einen flüchtigen Blick zu gönnen scheint, sondern auch die Ausrüstung des Schiffes. Man sieht auf dem Verdeck den in einen breiten Ring auslaufenden Schaft des Ankers und am Schiffshinterteil einen Schild, ein Tympanon und zwei mit flatternden Bändern verzierte Thyrsosstäbe befestigt. Nach Welckers sinniger Auslegung bezeichnen die bacchischen Geräte »den Rausch, worin sich Paris befindet, oder die Lustigkeit, womit er seinem gewähnten Glück zueilt«. Der Schild aber, wenn er nicht leere Verzierung ist, konnte auf den Kampf anspielen, der als letzte Folge aus dem Abenteuer entspringen sollte. Einen wirksamen Abschlufs nach oben erhält die Darstellung durch einen schmalen Reliefstreifen, der von dem Hauptbilde durch eine schmale, unverzierte Leiste getrennt ist und in wohlberechneter Reihenfolge die Zinnen und Gebäude Trojas summarisch andeutet. Von links nach rechts folgen ein Stück der Stadtmauer, ein Thor, eine Porticus, ein Tempel und eine einzelne Säule mit undeutlichem Aufsatz aufeinander. Man bekommt den Eindruck, als sei mit der Kleinheit dieses architektonischen Beiwerks und mit seiner Anbringung über den Figuren eine Art perspektivischer Wirkung beabsichtigt.« Schreiber führt nun des weiteren aus, wie im Relief Spada die vertrauliche Haltung der Personen gar nicht der

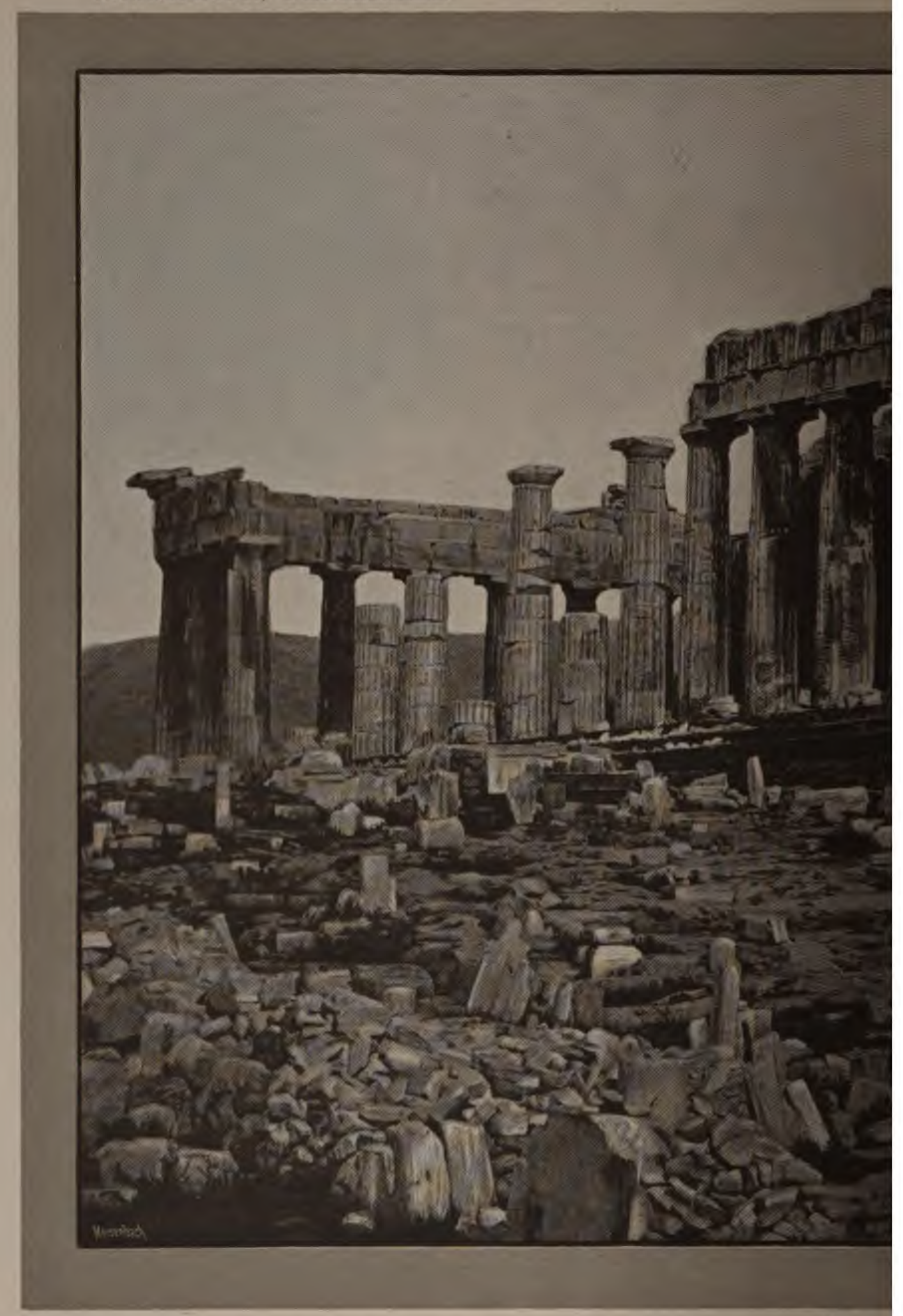
Situation entspricht und die Hinzufügung des Flufsgottes geradezu ohne Sinn ist. Der Verfertiger der Nachbildung habe sein Vorbild nicht verstanden und sei zu der Anfügung der unteren Hälfte nur durch das Bestreben verleitet worden, einen mehr hohen als breiten Bildrahmen zu füllen, der mit sieben gleichgeformten, zum gröfsten Teil am selbigen Orte gefundenen mythologischen Reliefs bestimmt gewesen sei, als architektonische Dekoration eines Prachtsaales zu dienen. (Zu diesen Reliefs gehört auch unsre Abb. 317 S. 300.)

Erst in seiner Todesstunde sah Paris, von den vergifteten Pfeilen Philoktets gequält, die verlassene Oinone wieder. Sie allein konnte seine Wunde heilen, wie sie ihm selbst geweissagt hatte; jetzt aber weigerte sie sich dessen und verwies ihn an Helena. In sentimentaler Weise stellen pompejanische Gemälde den Moment dar, wo sie gesenkten Hauptes vor dem Bittenden sitzend »mit der Linken den Schleier fafst, um ihn über das Gesicht zu ziehen, wodurch auf eine schöne und zarte Weise ausgedrückt ist, dafs sie unerbittlich gegen ihn sei« (Jahn, Arch. Beitr. 351). Eine mehr pathetische Auffassung zeigte eine Statuengruppe in Konstantinopel, welche Christodor. ecphr. 215 ff. beschreibt: sie kocht vor Wut und Eifersucht (χόλῳ φρένας ἔζεεν, ἔζεε πικρῷ ζήλῳ θυμὸν ἔδουσα) und belauert den Beschämten mit ihrem Blicke.

(Über Paris in anderen Scenen s. das Register.) [Bm]

Der **Parthenon**, Tempel der Parthenos Athena auf der Akropolis von Athen, auf deren höchstem Punkt, südlich von dem über dem nördlichen Abhang sich erhebenden älteren Heiligtum der Burg- und Stadtgöttin (s. Art. »Erechtheion«), durch die Feststrafse von ihm getrennt. Als ein der Gottheit würdigeres Haus sollte es der bedeutenden Stellung entsprechen, welche Athen infolge der Perserkriege gewonnen hatte, und sollte (wenigstens in der wirklichen Ausführung) als Schatzhaus zur Bergung des 454 nach Athen übergeführten Schatzes des delischen Bundes, des Schatzes der Polias und der anderen Götter dienen. (Dafs der Parthenon lediglich zum Schatzhaus und Agonaltempel, nicht aber zum Kulttempel bestimmt gewesen sei, lehrte Bötticher; hiergegen u. a. L. Julius, Über die Agonaltempel, 1874.) Nicht schon das 6. Jahrhundert, nach der gewöhnlichen Annahme die pisistratidische Tyrannis, sondern erst Kimon begann den Bau, indem er im Zusammenhang mit seiner Befestigung des Südrandes der Burg mittels Quadersubstruktionen und Terrainauffüllungen erst die Baufläche schuf und einen Grundrifs entwarf, welcher sich noch erkennen läfst als etwas abweichend von der folgenden Ausführung (Dörpfeld). Diese fällt in die Verwaltung des Perikles und bildet den Kern seiner architektonischen Neuschaffung der Burg. Perikles war Leiter des Baues (ἐπιστάτης), Architekten waren Iktinos und Kallikrates (Iktinos, der auch das eleusinische Telesterion und den Apollotempel bei Phigalia baute, und Karpion schrieben auch über den Bau, Vitr. 7 praef. 12). Die Bauzeit ist verschieden berechnet worden, zuletzt auf die Jahre 447 bis 434 (Löschcke, Histor. Untersuch., Arnold Schäfer gewidmet, S. 39). Das Innere der Cella war bereits 438 zur Aufnahme des Gottesbildes (der Parthenos, s. Art. »Pheidias«) bereit, der dem Schatz bestimmte Hinterraum 435.

Über die weiteren Schicksale des Tempels haben wir nur die Nachricht, dafs 341 die Cellathür einer Reparatur bedurfte und dafs 304 Demetrios das Hinterhaus als Wohnung bezog und darin ein recht unheiliges Leben führte. In byzantinischer Zeit sodann, im 5. oder 6. Jahrhundert, wurde der Tempel in eine Kirche der hl. Sophia, später der Muttergottes (Theotokos) umgewandelt und ward die Hauptkirche Athens. Die Christianisierung des Tempels hatte allerlei Umbauten zur Folge, deren Chronologie nicht bekannt ist. Der Eingang ward nach Westen verlegt; der Hinterraum bildete den Narthex, aus welchem Thüren in die Cella gebrochen wurden. Die in den Pronaos eingebaute Apsis lehnte sich an die zu dem Zweck erweiterte Öffnung der Ostthüre an; die alte Säulenstellung des Innern wich einer neuen. Während der Hinterraum (jetzt Narthex) seine alte Kassettendecke behielt, wurde die Cella mit überhöhtem Mittelschiff überwölbt. Die Aufsenhallen, entlang der nördlichen und südlichen Langwand, wurden abgedeckt und Strebebögen vom Gebälk gegen die Cellagewölbe geführt. 1206 ging die Kirche an den lateinischen Ritus über (S. Maria di Atene), 1460 an den Islam. Die Umwandlung in die Moschee hatte keinen erheblichen Einflufs auf den Bau, aufser dafs ein Minaret in der Ecke der westlichen Vorhalle aufgeführt wurde. 1687 belagerten die Venetianer unter Morosini die Akropolis, und am 26. September schlug eine Bombe in das im Parthenon eingerichtete Pulvermagazin; die Explosion warf den mittleren Teil des Baues auf immer in Trümmer. Nur Ost- und Westende stehen noch aufrecht. Unter all diesen Schicksalen hatten nicht blofs die Bauteile zu leiden, sondern auch die Skulpturen. Bei der Christianisierung wurde die Mittelplatte des Ostfrieses herausgenommen und bei Seite gesetzt; die Mittelfiguren des Ostgiebels und Poseidons Gespann im Westgiebel mufsten Heiligen den Platz räumen und sind zu Grunde gegangen. Den gröfsten Schaden stiftete die Explosion, zahlreiche Metopen wurden zerstört. Und als nach dem Fall der Burg Morosini als Trophäe die Pferde Athenas aus dem Ostgiebel nehmen wollte, stürzten sie in die Tiefe und zerschellten. Endlich hat um die Wende des vorigen und unseres Jahrhunderts Lord



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN

1361 Die



(Zu Seite 1172.)





1363 Aufbau einer Ecke, zur Veranschaulichung rekonstruiert. (Zu Seite 1174.)

Länge. Der Cellabau ist amphiprostylos hexastylos. Im Unterschied von den altdorischen Tempeln und dem Theseion mit ihren Vorhallen in antis, haben die des Parthenon je sechs Säulen in Front, und die Ecksäulen stehen vor den weniger heraustretenden Stirnpfeilern der Längswände. Die Zwischenräume der Säulen sind vergittert; die östliche Vorhalle (Pronaos) diente zur Aufbewahrung kostbarer Weihgeschenke und Geräte, die westliche vielleicht als Amtslokal der Schatzmeister. Eine weite Flügelthüre führt in die Cella, welche 29,89 m, das ist 100 griech. Fufs lang ist; daher heifst der Raum der Hundertfüfsige (Hekatompedos). An den Langwänden und an der Hinterwand läuft eine Säulenreihe; der Stylobat erhebt sich

ein wenig über das Niveau des Mittelschiffes, welches zwischen den 7. und 8. Säulen das breite Untergestell (βάθρον) des Gottesbildes umschlofs; die hinteren zwei Drittel des Mittelschiffes sind durch Schranken zwischen den Säulen eingehegt; dicht vor dem Bathron erhebt sich noch eine innere Querschranke.

Von der Westseite aus tritt man in den Opisthodom, aus welchem wieder eine gewaltige Flügelthür in den Hinterraum führte, das gegen die Cella ganz abgeschlossene »Jungfrauengemach«, den Parthenon im engeren Sinne. Dieser Raum, etwas weniger tief als breit, durch zweimal zwei Säulen in drei annähernd gleichbreite Schiffe zerlegt, diente als Schatzhaus (Tamieion) und vermutlich infolge seines häufigen und praktischen Gebrauchs wurde sein spezieller Name zur populären Bezeichnung des ganzen Gebäudes (Über die Teile des Tempels und ihre Benennungen vgl. Böckh, C. J. Gr. 1, 177; U. Köhler, Mittheil. 1880 S. 89; Dörpfeld 1881 S. 283 Taf. 12.)

Aufbau (Abb. 1363, nach der Zeichnung Niemanns in den Wiener Vorlegeblättern). Der Unterbau, welcher dem Auge entzogen sein sollte, besteht aus Porosquadern, äufserlich zum Teil aus Bossenquadern. Als Kern des Stufenbaues (κρηπίς treppt er sich dreifach ab und ist hier mit Marmorplatten verkleidet; die Stufen sind aus grofsen Marmorquadern gebildet. Die Säulen sind wegen der Gröfse des Gebäudes etwas untersetzter und dichter gestellt als im Theseion. Der untere Durchmesser beträgt 1,905 m. Der Schaft hat Anschwellung und Verjüngung, 20 Kanäle und eine Halskerbe. Das Kapitell hat das straffere Echinusprofil der Blütezeit und vier Ringe. Die grofsen Abakusplatten tragen den Hauptbalken (Epistyl), dessen Elemente von Säulenaxe zu Säulenaxe reichen und der in der Dicke aus drei hochkantig gestellten Platten zusammengesetzt ist. Der 1,35 m hohe Architrav schliefst mit einer Platte (Tänie) mit untergelegten Regulae, an welchen je sechs Tropfen hängen. Triglyphen stehen sowohl über Säule wie über Interkolumnium, die Ecktriglyphen sind entsprechend dem hier über die Säulenaxe verlängerten Architrav auch hinausgerückt. Die Schlitze endigen mit flacher Nische. Die Metopen sind skulpierte Platten, welche in die Triglyphenblöcke eingefalzt sind; unter dem Relief ist eine Plinthe, über ihm eine Oberschwelle stehen gelassen. Der Triglyphenfries schliefst mit ionischem Astragal. Aus der schräg ansteigenden Untersicht der Gesimsplatte hängen ebenfalls schräg anlaufende mit 18 flachen Tropfen besetzte Mutuli (Reminiszenz der Dachsparrenköpfe). Ein schlichteres Geison verkleidet die Dachschrägen der Giebel und trägt noch zur Abdämmung des Wasserablaufs eine gebauchte Sima, während das Geison der Langseiten zwischen freistehenden Stirnziegeln dem Abwasser offene Bahnen läfst. Undurchbohrte Löwenköpfe sind an den Enden der Langseiten blofs dekorativ angebracht. Höhe und Breite des flachen Giebeldreiecks stehen im Verhältnisse von 6 : 25. Das Tympanon ist glatte Quadermauer als Hintergrund für die auf dem Geison eingestellten Marmorfiguren. Die Tragkraft des Geison ist durch eingelegte Eisenbarren verstärkt. Den First krönt ein Akroterion; statt Eckblumen standen goldene Ölkrüge auf besonderen Basen. — Die Cella liegt 0,70 m höher als der Säulenumgang (πτερόν). Die Säulen der Vorhallen sind denen des Umgangs gleichartig, aber kleiner. An den Schäften sind Lehren für die Marmorschwellen des Gitterverschlusses eingearbeitet. Die Anten der Langwände schliefsen mit Astragal, doppeltem Kymation und Platte. Das Epistyl der Cella ist gebildet wie das äufsere; es trägt aber statt des dorischen Triglyphenfrieses den ionischen Zophoros mit krönendem lesbischen Kyma; darüber eine Platte mit krönendem dorischen Kyma. Dies Gebälk läuft um die ganze Cella. Die Aufsenhallen (Pteron, Pronaos und Opisthodom) sind mit Steinplatten horizontal gedeckt, deren Untersicht mit ihren eingetieften Kassetten das Bild eines Balkenrostes wiedergibt. In Pronaos und Opisthodom lagern sie auf längsliegenden Steinbalken. Die 10 m hohe, aus Holz oder Bronze mit reicher Verzierung gearbeitete Flügelthür hatte hölzerne Antepegmata. Innen folgte noch eine Gitterthür, deren Rollgeleise sich in den Marmorboden eingegraben haben. Die 1,17 m dicken Cellamauern zeigen unten einen Sockel aus hochkantig gestellten Platten, darauf sind Quadern geschichtet. Das Innere der Cella ist zu sehr zerstört, um sich im Aufbau herstellen zu lassen. Die Portikus war aber nicht zweistöckig, wie man früher annahm. Das Bathron war mit dem Unterbau aus Poros aufgemauert; seine Unterschicht liegt noch mitten im Marmorboden zu Tage (die Stelle A bei Michaelis). Es hat die für ein Standbild erforderliche Tiefe, aber doppelte Breite mit Rücksicht auf die Breite der Plinthe und auf die neben dem Bild aufzustellenden Accessorien und Anathemata. Ob der Parthenon ein Hypäthraltempel gewesen, diese gern verhandelte Frage wird von Bötticher, Michaelis u. a. bejaht, von anderen, wie Rofs, Durm (Baukunst der Griechen S. 130) verneint. Auch der Hinterraum (»Parthenon«) hat seinen Innenbau ganz eingebüfst.

Im Parthenon hat der dorische Tempel seine edelsten Verhältnisse erhalten, in der Mitte zwischen der altertümlichen Schwere und Überfülle und der späteren eleganten, aber unkräftigen Schlankheit und Zierlichkeit. Bemerkenswert ist das Eindringen von Ionischem in den dorischen Bau. Das perikleische Zeitalter verfügt über die von den verschiedenen Stämmen (oder wie die innerhellenischen Kunstprovinzen zu definieren sein mögen) ausgebildeten Kunstformen; hier gibt es dem dorischen Bau

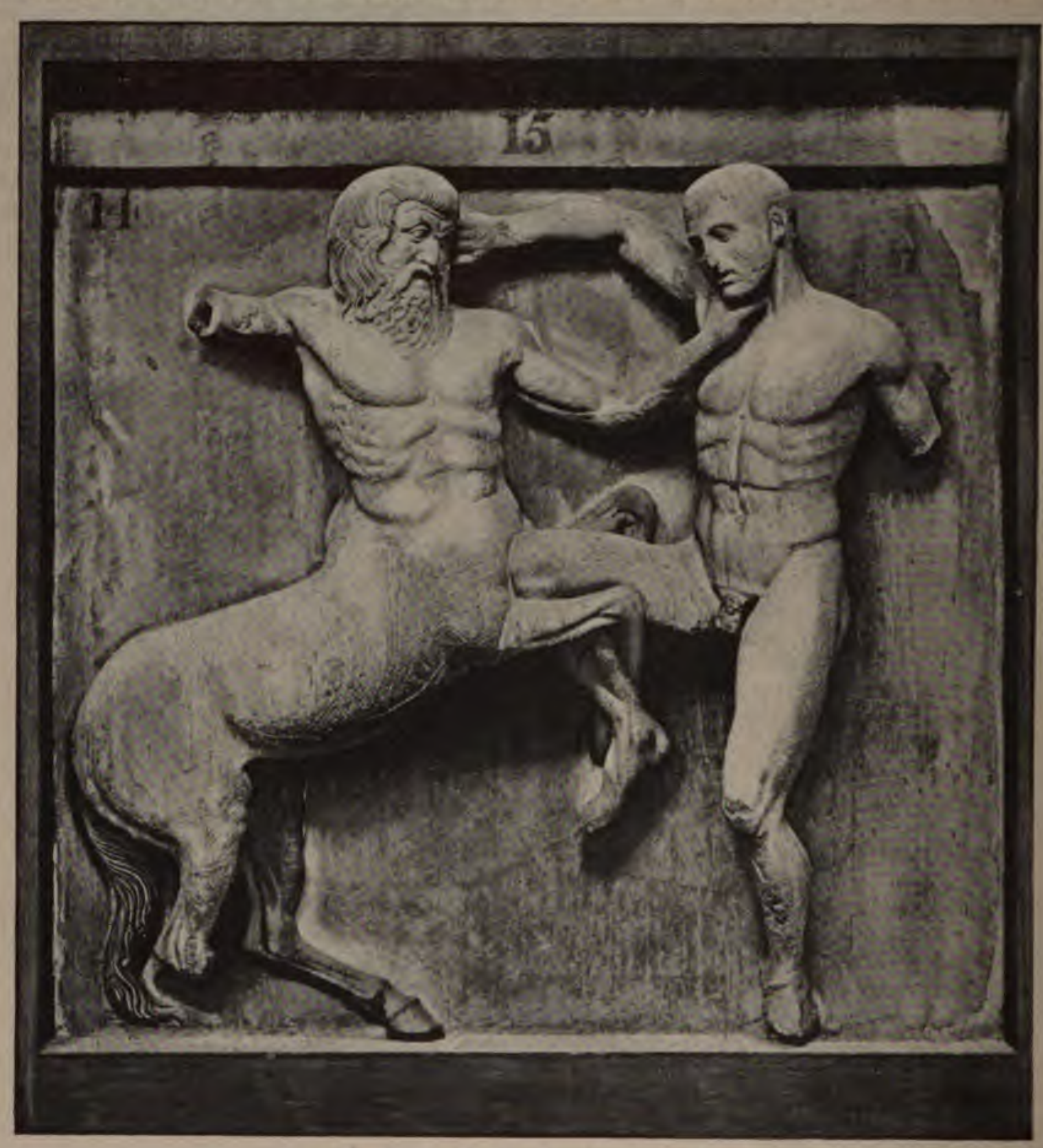
durch taktvolle Einführung von Ionischem gröfseren plastischen Reichtum.

Technik. Der ganze Tempel mit Einschlufs seiner Skulpturen ist aus pentelischem Marmor aufgeführt Im Gegensatz zu der früheren Ausführung von Hochbauten in stucküberzogenem geringeren Stein ist hier das ganze Haus solid aus Marmor gebaut; und im Gegensatz zu der früheren Bevorzugung des parischen Marmors auch für architektonische Skulpturen ward hier der einheimische pentelische ausschliefslich herangezogen. Auch dies ein perikleischer Gedanke. Nur der Unterbau ist aus piräischem Poros und die auf hölzernem Sparrendach lagernden Dachziegel sind aus dem transparenteren parischen Marmor geschnitten. — Die Ausführung des Marmorwerks ist unerreicht vollkommen. Die Quadern sind ohne Mörtel aufgesetzt und mit metallenen Schwalbenschwänzen in den Lagerfugen verklammert (die Säulentrommeln sind mittels hölzerner Dübel aufeinander gerichtet). Die Stofsflächen sind nur am Saum abgeschliffen; der Spiegel ist vertieft, damit die Quadern nur mit dem Saum sich berührten, also um so dichter schlöfsen und um so fester aneinander hafteten In der That ist es nicht möglich, in die intakten Fugen auch nur ein Federmesser zu schieben. Ebenso die Säulentrommeln.



1364 Kentaur von einem Lapithen bezwungen. (Zu Seite 1179.)

nachbarten Metopen folgen zu lassen. Das Metopenpaar über dem mittleren Interkolumnium zeigt Athena, welcher hier überall die erste Stelle gebührt, und ihr Flügelgespann. Linkshin folgt im nächsten Metopenpaar Zeus mit seinem Wagen; Hera und der beschildete Ares; endlich, von Panther und Schlange begleitet, Dionysos, und Hermes in der Chlamys. Rechts von Athena folgt Herakles im Löwenfell und sein Gespann, Apollo bogenschiefsend, und Artemis; endlich Poseidon und sein aus dem Meer auftauchender Wagen (Robert, Arch. Ztg. 1884 S. 47). Die Giganten sind nach der älteren Weise noch ganz menschlich gebildet, noch nicht in den halbtierischen Gestalten wie im Pergamener Fries. Der Südseite war ursprünglich die Kentauromachie, der Nordseite, wie es scheint, die Zerstörung von Ilion zugewiesen. Aber um die Monotonie gleichartiger Scenen zu brechen, und vielleicht auch um den auf dem Hauptweg die Nordseite des Tempels Umwandelnden den Inhalt aller vier Metopenreihen wenigstens im Auszug zu zeigen, hat man die mittleren Tafeln aus der Nord- und Südreihe miteinander vertauscht, so dafs jetzt neun Kentauromachiescenen mitten zwischen den Iliu-



1367 Kentaur und Lapithe ringend. (Zu Seite 1179.)

persisbildern der Nordseite und sieben Iliupersisscenen mitten zwischen den Kentauromachieschilderungen der Südseite stehen (so O. Roſsbach, Arch. Ztg. 1884 S. 57). — Kentauromachie (Abb. 1364 nach Ancient Marbles vol. VII pl. I, 1365. 1366. 1367 nach Photographie). Frevel der Kentauren bei der Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos mit der Deïdamia und ihre Bestrafung wesentlich durch die Hilfe des Theseus von Athen. Die Scene ist bezeichnet durch die Weinkrüge, welche am Boden herumliegen oder auch von den Kämpfenden als Waffe geschwungen werden. Auf einer Tafel sehen wir die Braut mit einer andern Frau zu einem Götterbild flüchten, sonst überall Kentauren, bald eine Frau raubend, bald im Kampfe mit Lapithen- oder Athenerjünglingen ringend, siegend oder unterliegend, in mannigfachem Wechsel der Gruppierungen, wie sie hier nicht der bildlichen Tradition zu entnehmen waren, sondern neu geschaffen, aus dem ursprünglich einfachen Typus der Kentauromachie entwickelt werden muſsten. — Die übrigen Metopen der Langseiten scheinen die Iliupersis dargestellt zu haben; wenigstens ist eine Scene daraus auf dem Metopenpaar 24 und 25 der Nordseite unverkennbar abgebildet: wie Helena, von Menelaos und einem Begleiter verfolgt, zum Palladion flieht; Aphrodite tritt zwischen sie, ein Eros fliegt von der Göttin aus und entwaffnet seinen Zorn — ganz wie er auf einer athenischen bemalten Vase derselben Periode dargestellt ist, sei es, daſs das Vasenbild von den Metopen, oder beide Darstellungen von einem gemeinsamen Vorbilde abhängig sind. — Die Metopen der Westseite geben Scenen des Amazonenkampfes; die Amazonen sind meist beritten. — Der Stil der Metopen ist nicht gleichartig; verschiedene Hände haben daran gearbeitet, wie denn zur Ausführung des Parthenon alle Kräfte aufgeboten wurden und Künstler der verschiedenen Zeitalter, Schulen und Richtungen beisteuerten. Während einzelne Tafeln noch befangen, kleinlich und herb sind in der Disposition im Raum und in der plastischen Ausbildung, bewundern wir an anderen die Groſsartigkeit der Komposition und die Vollformigkeit der Plastik. In vollendeter Raumfüllung, Energie der Handlung, brillanter Zeichnung, ja malerischer Empfindung, leuchten unter den mitgeteilten Proben vorzüglich Abb. 1365 und 1366 hervor.

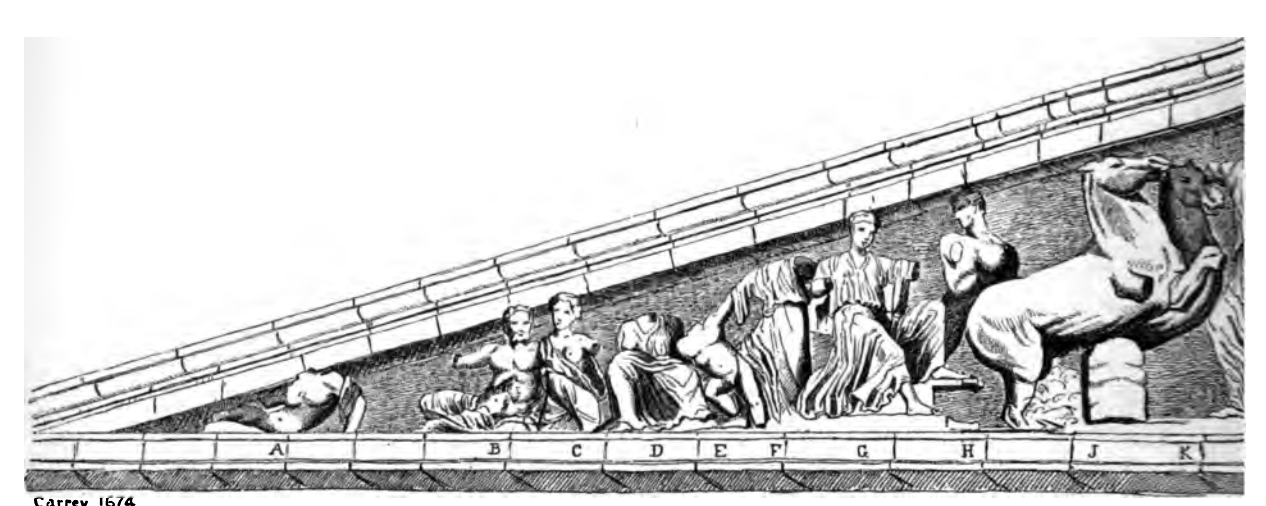
Die Giebelgruppen sind leider sehr zerstört, die Mittelfiguren fehlen, auch fast alle Köpfe. Die Komposition kennen wir nur aus den älteren Zeichnungen, Anschauung der Plastik geben die Elgin-Marbles und etliche Reste in Athen. Zur Darstellung sind zwei Mythen der Athena gewählt, ihre Geburt und ihre Besitzergreifung des attischen Landes (Paus. I, 24, 5). Jene spielt auf dem Olymp und geht die ganze hellenische Welt an, die letztere spielt auf der Akropolis selbst und hat mehr lokale Bedeutung. Der Ostgiebel (Abb. 1368 auf Taf. XXXII, nach Carreys Zeichnung bei Michaelis) bezieht sich auf die Geburt der Athena. Hephaestos (oder Prometheus, sofern in attischer Sage er jenen vertritt) hat mit der Axt das Haupt des Zeus gespalten und Athena ist daraus hervorgesprungen, in ihrer vollen Rüstung; bei der glänzenden Erscheinung geht eine mächtige Bewegung durch den Olymp und die ganze Welt, wie dies der Homerische Hymnus auf Athene schildert. Vasenbilder, altertümliche und strengrotfigurige (vgl. Abb. 171), stellen den Geburtsakt selbst dar: in kleiner Figur erhebt sich Athena aus dem Kopf ihres Vaters. Phidias dürfte diese, zwar auch in älterem Rundbild ausgeführt vorkommende Darstellungsweise als den Gesetzen ausgebildeter Plastik widersprechend gefunden und den Moment nach der Geburt vorgezogen haben, welchen der Homerische Hymnus zeichnet und ein Madrider Relief vor Augen stellt (s. Abb. 172): wir sehen die Jungfrau in voller Gestalt und ihrer ganzen Wehr, mit Helm nnd Ägis, Schild und Lanze schwingend, in der rauschenden Bewegung, welche sie auf ihren Platz vor Zeus geführt, dessen Auge mit freudigem Stolz auf der wehrhaften Tochter ruht, während Nike mit dem Kranz zu ihrer Herrin eilt; und wir sehen Prometheus über die Wirkung seines Schlages zurückfahrend. Nur von diesen beiden Figuren besitzen wir Torsen: Nike (*J* bei Michaelis; Abb. 1372, nach Photographie, wie alle folgenden Einzelstücke der Giebelgruppen) flog nicht, sondern eilte mit groſsen Schritten zu Athena, Prometheus (*H*) aber warf beide Arme in die Luft. Vermutlich war noch die Personifikation der Wehen, Eileithyia, zugegen und ein Kreis olympischer Götter, in verschiedenem Grade von dem Vorgang in Mitleidenschaft gezogen. Erhalten sind auſser einer nur die weniger Beteiligten aus den Flügeln des Giebels, welche der Künstler, der sich senkenden Giebelschräge folgend, sitzend oder halbliegend bildete: links drei Frauen, eine aufgeregt Hinwegstrebende (*G*, Abb. 1373, sog. Iris), zwei auf Stühlen ruhig Sitzende, einander zugewandt (*FE*, sog. Demeter und Kore) und ein auf niedrigem Fels und untergelegtem Löwenfell und Mantel sitzender Jüngling (*D*, sog. Dionysos, auch Theseus oder Herakles); rechts drei sitzende Frauen, die erste nach der Mitte hinblickend, die andre mit sich beschäftigt, die letzte auf einer Felsbank hingestreckt, mit dem Oberkörper an der Brust der vorigen ruhend, der Hauptscene den Rücken kehrend (*KLM*, sog. Moeren). Endlich ist das ganze Bild eingerahmt von den groſsen Himmelslichtern, links von dem aus den Wellen des Meeres auftauchenden Viergespann des Helios (*ABC*), rechts von der hinabreitenden Selene (*NO*): in der Morgenfrühe wird Athena geboren (vgl. Nissen, Rhein. Mus. 40, 337). — Der Westgiebel (Abb. 1369 auf Taf. XXXII, nach



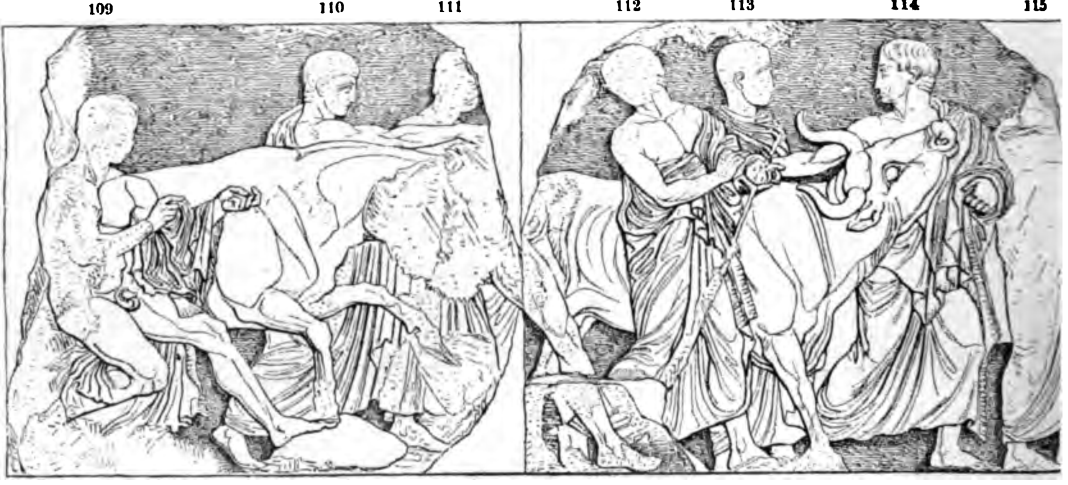
1370 Sogenannter Dionysos oder Theseus, vom Ostgiebel. (Zu Seite 1182.)



1368 Der Ostgiebel des



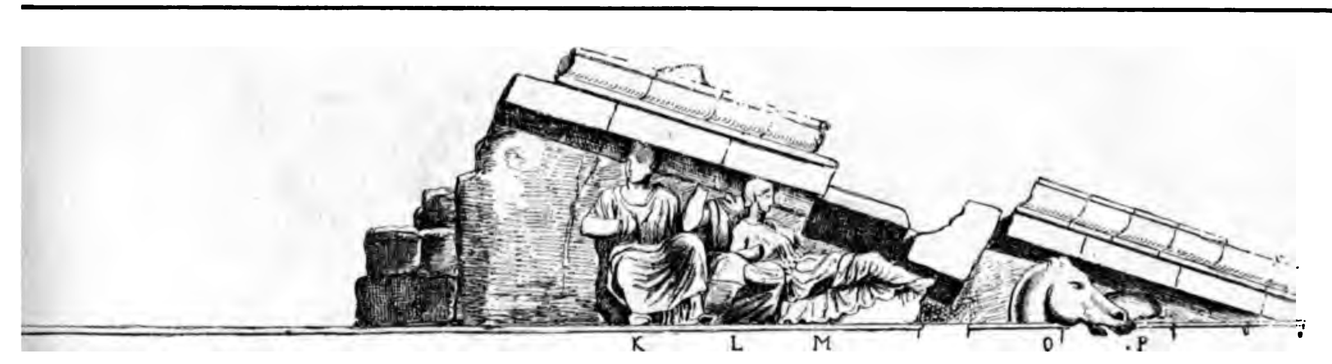
1369 Der Westgiebel des



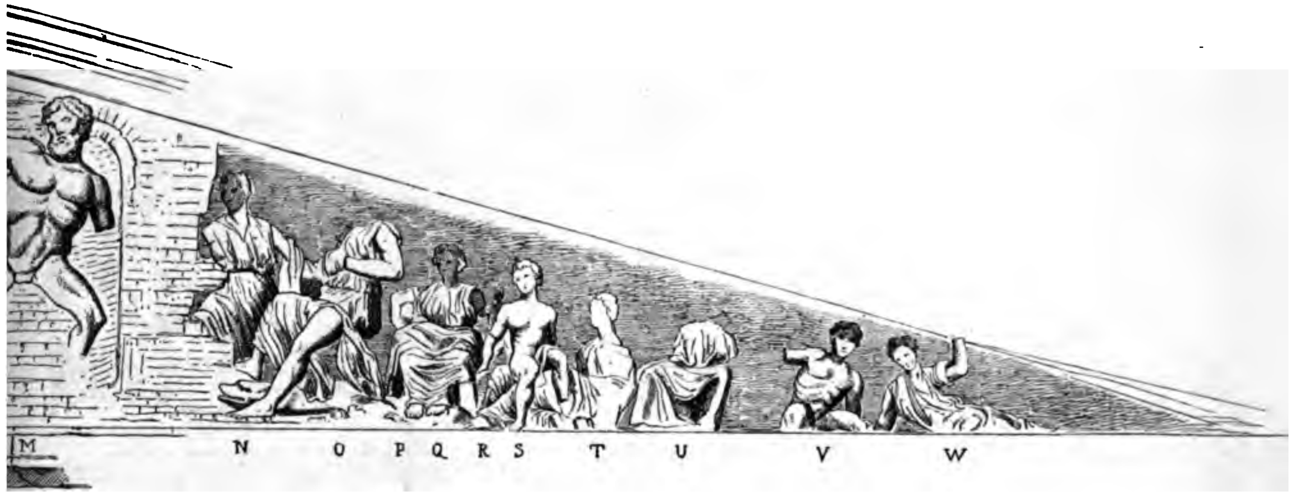
1375 Vom Friese der

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

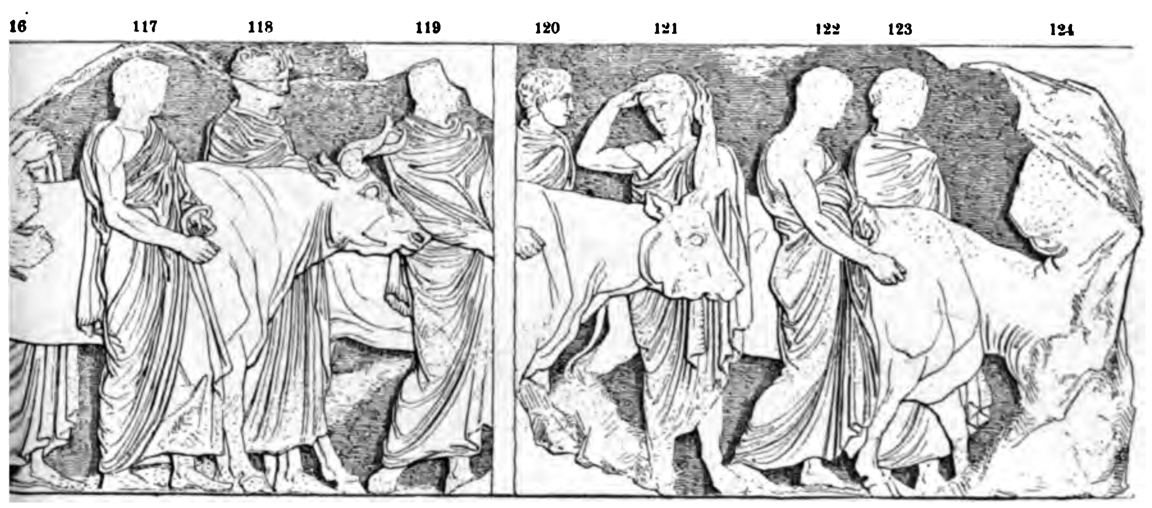
TAFEL XXXII. (Zu Artikel ›Parthenon‹.)



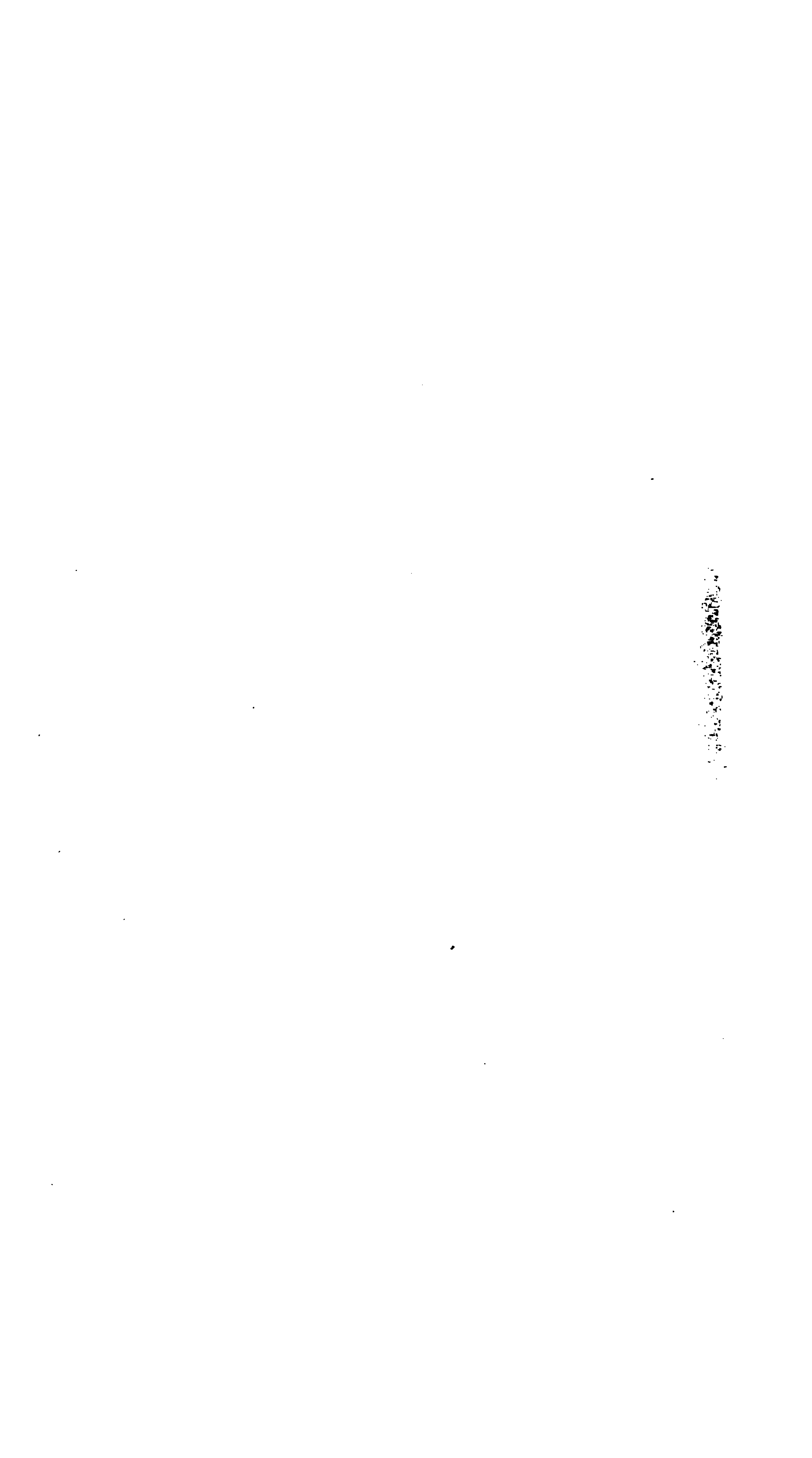
ichnet i. J. 1674. (Zu Seite 1179.)



dchnet i. J. 1674. (Zu Seite 1179.)



Opferstiere. (Zu Seite 1185 f.)



Carreys Zeichnung bei Michaelis) stellt den Wettstreit von Athena und Poseidon um das Land Attika dar. Im alten Burgtempel (s. Art. »Erechtheion«) wurden Athena und Poseidon unter einem Dache verehrt. Als sichtbare Zeichen dieser Götter zeigte man im Tempelgarten den Ölbaum der Athena und unter dem Tempel den Seewasserbrunnen mit dem Dreizackstofs Poseidons im Felsen. Die Thatsache dieses Doppelkultus, in welchem doch immer Athena die erste Stelle hat als die ausgesprochene Staatsgöttin, formt sich im Mythus zur Geschichte eines Streites um den Besitz des Landes: fast gleichzeitig erschienen die Götter auf der Höhe und ergriffen Besitz durch ihre Wunderzeichen; ein Schiedsgericht entschied für Athena. Die Skulpturen sind fast ganz zerstört; die Komposition lehren uns wieder die Zeichnungen. Blitzschnell vollzieht sich die Handlung; eben angekommen sind die Götter von ihren Wagen gesprungen, Poseidon (*M*) hat den Dreizack in den Fels gestofsen, dafs der Salzquell hervorsprang, im Bilde durch einen Delphin verkörpert (nicht durch ein Rofs); aber schon ist Athena erschienen, den bereits emporgeschossenen Ölbaum fafst ihre gehobene Linke (Arch. Ztg. 1882 S. 382). Gewaltig sind die Bewegungen. Nur in der zurückfahrenden Bewegung Poseidons ist der Sieg Athenas ausgesprochen. Dann folgen in symmetrischer Gegenüberstellung die beiden Viergespanne der feurig bäumenden Rosse; kaum zügelt sie die ganze Kraft der zurückgelehnten Lenkerinnen, Nike (*G*) und Amphitrite (*O*, deren Torso erhalten ist); neben jedem Wagen ein Begleiter, Hermes (*H*) dort, eine Nereide (*N*) hier. Hinter dem Rücken der Lenkerinnen schneidet die Zentralgruppe ab. In den Flügeln des Giebels sitzen und hocken unerklärte Gestalten, vielleicht die Parteien der Streitenden, auf Athenens Seite zwei Frauen mit einen Knaben zwischen sich (*D E F*) und auf den Windungen einer Schlange hockend ein Bärtiger, an welchen sich ein Mädchen schmiegt (*B C*); auf Poseidons Seite ein Knabe bei einer Frau (*P Q*), rechts ein Erot bei einer nackten Gestalt auf dem Schofs einer Hockenden (*R S T*) und noch eine Frau (*U*). In den äufsersten Ecken wieder einrahmende Gestalten, hier die Götter der attischen Gewässer, links Kephisos (*A*, Abb. 1371), dem etwa eine Quelle zur Seite safs, rechts Ilissos und Kallirrhoe (*V W*). — Die lange Reihe der Erklärungen beider Giebel (insbesondere der Gruppen in den Flügeln) hat Michaelis auf S. 165 und 180 zusammengestellt. Welcker z. B. wollte im Ostgiebel Personen der Burgkulte erkennen, wie Kekrops, Thallo und Auxo, Aglauros Herse und Pandrosos, in *B C* des Westgiebels Herakles und Hebe, in denselben Michaelis (nach Reuvens) Asklepios und Hygieia. Seitdem sind wieder neue Deutungen aufgetreten, wie die Petersens, welcher z. B. in der Prachtgestalt Ostgiebel *M* Aphrodite erkennt, und die Brunns, welcher die in den Eckfiguren vorliegende grofsartige plastische Naturanschauung auch in den Flügelgruppen wiederfindet; so sieht er im Ostgiebel den Olympos (*D*), die Horen als Pförtnerinnen des Himmels (*E F*), in *K L M* die Hyaden; im Westgiebel Kithaeron und Parnes (*B C*), Pentelikon und Hymettos mit Lykabettos zwischen sich (*D E F*), Piraeus und Munychia (*P Q*), Eros bei Aphrodite auf dem Vorgebirge Kolias (*R S T*), Vor-



1371 Der Flufsgott Kephisos, vom Westgiebel. (Zu Seite 1184.)

gebirg Zoster (U), Paralos und Myrto (VW), also eine detaillierte Verkörperung des attischen Landes in allen seinen Teilen. Auch die neueste Spezialschrift (Ch. Waldstein, Essays on the art of Pheidias, Cambridge 1885) nimmt Naturgottheiten an und bestimmt die sog. Tauschwestern (Ostgiebel LM) als Gaia und Thalassa.

Die Giebelgruppen sind, wie alle solche, als Reliefs gedacht, aber die Figuren sind, wie auch die von Aegina und Olympia, vom Hintergrund abgelöst in voller Rundung gearbeitet; auch ihre Rückseite ist mit aller Sorgfalt ausgeführt, damit das Werk nach allen Seiten vollkommen sei. Doch sind die Parthenongruppen reliefgemäfser komponiert als etwa die aeginetischen (vgl. oben Abb. 253. 249), welche ebensogut frei, ohne Rückwand, aufgestellt sein könnten; die athenischen sind bestimmt auf die Vorderansicht gedacht. Auch in Behandlung des architektonischen Aufbaues der Gruppe sind die unserigen weit überlegen. Sie teilen den architektonischen Aufbau und das Gleichgewicht der Massen mit den aeginetischen und olympischen Giebeln (letztere s. Abb. 1272 auf Taf. XXVII), aber sie sind nicht mehr in der steifen Symmetrie befangen, sie ordnen das Einzelne mit Freiheit und Abwechslung, die Komposition ist gerade in der Abwägung reicher und lebendiger. Auch die Wahl des Momentes ist, wie im Ostgiebel glücklicher als in den älteren Darstellungen des Vorgangs, so auch im Westgiebel dankbarer gewählt als im Ostgiebel von Olympia: in beiden Giebeln sind zwei Gegner nebeneinandergestellt, jeder mit seinem Wagen; dort im Moment vor der Handlung ist alles Ruhe, hier mitten im Wendepunkt der Aktion ist alles Leben. Die Lokalgötter des Westgiebels finden sich ähnlich am olympischen Tempel, doch in minder entfalteter Kunst; Helios und Selene hat Phidias sowohl an der Basis des Zeus von Olympia wie der Parthenos gleichartig verwendet; wie hier bei der Geburt der Athena, so dort bei der der Aphrodite und der Schöpfung der Pandora. — Was den technischen Stil betrifft, so ist wieder die Vergleichung mit den Aegineten lehrreich. Jene sind von Künstlern gemacht, deren Formenwelt in der Übung des Erzgusses angewachsen war; in den Aegineten glaubt man in Stein übertragene Erzbilder zu sehen; dagegen die Parthenonfiguren sind im echten Marmorstil, aus der Natur und den Eigenschaften des Marmors heraus, geschaffen; man fühlt ihnen den Rohblock an, aus welchem sie herausgehauen sind; sie sind die tonangebende Leistung in diesem Sinne und das Hauptmuster Phidiasischer Monumentalskulptur.

1372 Nike, vom Ostgiebel. (Zu Seite 1184.)



1373 Sogenannte Iris, vom Ostgiebel. (Zu Seite 1184.)

Homerisch grofs sind die Gestalten. Wenn der Theseus (Abb 1370, nach Photographie, wie auch die folgenden Stücke) sich aufrichtete, so würde er in Proportion und Gliederbau dem Polykletischen Doryphoros gleichen; aber er ist noch gewaltiger. Dies ist auch die einzige Giebelfigur, die ihren Kopf noch trägt (ein zweiter ist der abgebrochene Webersche Kopf in Paris); auch der Kopf ist so schlicht grofs, so quadrat gebaut wie der Körper. Und dabei eine Naturwahrheit in der Bildung des Leibes, so weich das Fleisch und die Haut darüber, so kräftig fühlen sich die Knochen hindurch, dafs Dannecker angesichts dieser Parthenonfiguren wohl ausrufen durfte, sie seien über alle Natur erhaben und doch wie über plastische zu bilden, wie schön ist sie hier gelöst; gefunden ist der langgesuchte Ausgleich zwischen den anfänglichen Einseitigkeiten, dort blofses Markieren des Kleides auf dem wie nackt modellierten Körper (Ägypter), hier Verstecken der Körperformen in schwerer Gewandhülse (Assyrer); die Lösung, welcher gerade die attische Kunst schon in früherer Stufe am nächsten gekommen war. Phidias hat es erreicht, auch die Gewandung plastisch zu machen, im eigenen Formenspiel ihre Masse aufzulösen und hierdurch ihr plastische Fülle zu geben, so dafs sie zur künstlerischen Draperie wird, welche die Glieder umrahmt, hier beschattet, dort ins Licht zieht, accentuiert und als Folie hebt. Und auch hierin

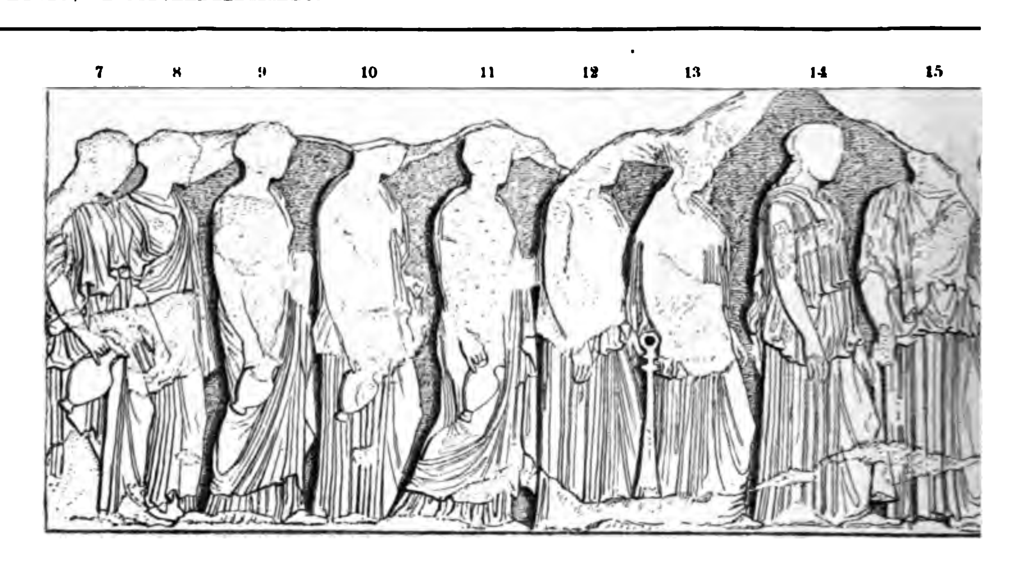


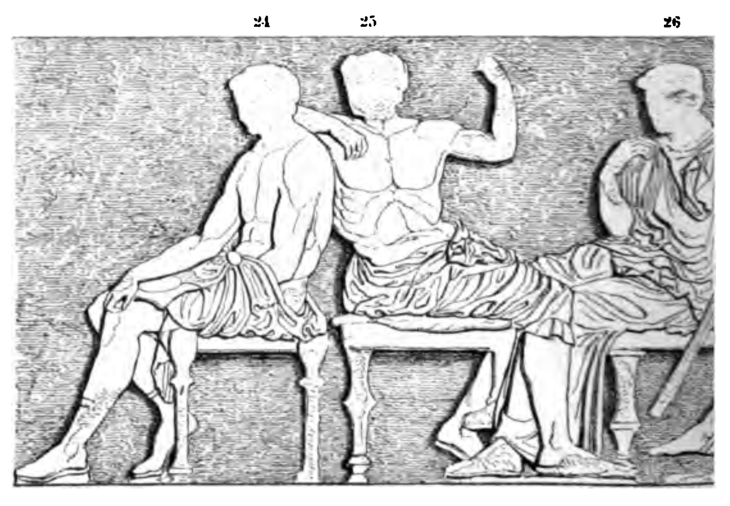
1374 Sogenannte Moeren oder Tauschwestern, vom Ostgiebel.

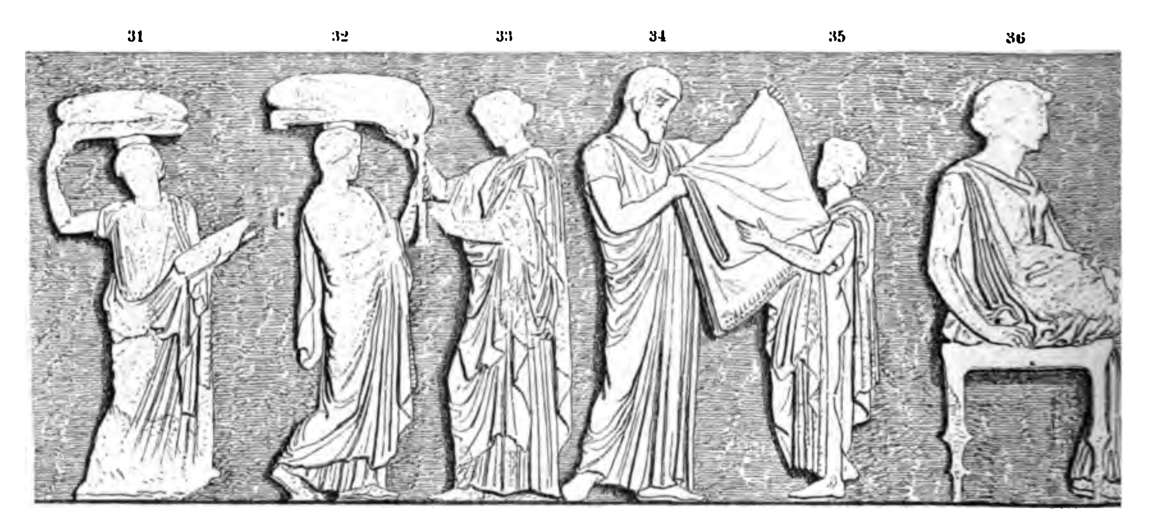
Natur abgeformt. Grofsartig ist auch der Kephisos (Abb. 1371), aber anders charakterisiert; in der Lagerung wie in der Modellierung ist er die sprechende Verkörperung des Flusses; dieses lässige Heben, da der Götterkampf an sein Ohr schlägt, diese weichhängenden Muskeln, die wie Wasserwellen den Leib umspielen. Dann die Frauen, aus deren Zahl hier die Nike, die Iris und die Moeren besonders reproduziert sind (Abb. 1372. 1373. 1374). Mögen sie in grofsen Schritten stürmen oder fliehen, mögen sie in Sesseln sitzen oder sonst bequem gelagert sein, auch sie haben teil an der Grofsheit in Bau und Geberde. Und auch wieder Individualisierung. Mädchenhaft schlank und herb die »Iris«, voll und blühend die Formen der »Aphrodite«. Die Gewandung, die letzte und in gewissem Sinne schwerste Aufgabe der Plastik, das seinem Wesen nach Unkörperliche, Un- unterscheiden sich Eigenarten, angesichts deren man nur zweifelt, ob sie auf Stilverschiedenheiten nebeneinander arbeitender Künstlerhände beruhen, oder bezweckte Charakteristik sind. Der mädchenhaften Gestalt der »Iris« entspricht ihr ärmelloser, geschlitzter, schlichter dorischer Chiton; grofse schlichte Züge werfen dies Gewand. Aber den blühenden Leib der »Aphrodite« umspielt das reiche ionische Kleid mit seinen schweren Ärmeln, dazu noch das Himation seinen Stoffreichtum gesellt, mit nicht minder klar disponierten Faltenmassen; aber darin treibt eine unerschöpfliche Fülle kleiner Fältchen, wie »sanftes Wellengekräusel auf einem klaren See«.

Der Fries umspannt alle vier Seiten der Cella mit einem gegen 160 m langen Bande, auf welchem der panathenäische Festzug sich entwickelt, nicht in der Art des kurzsichtigen Realismus, aber in er-



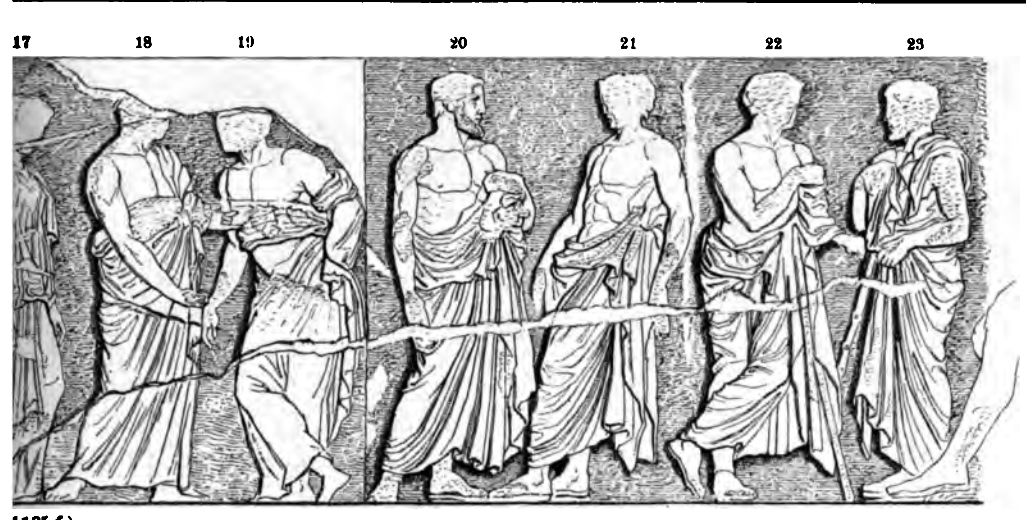




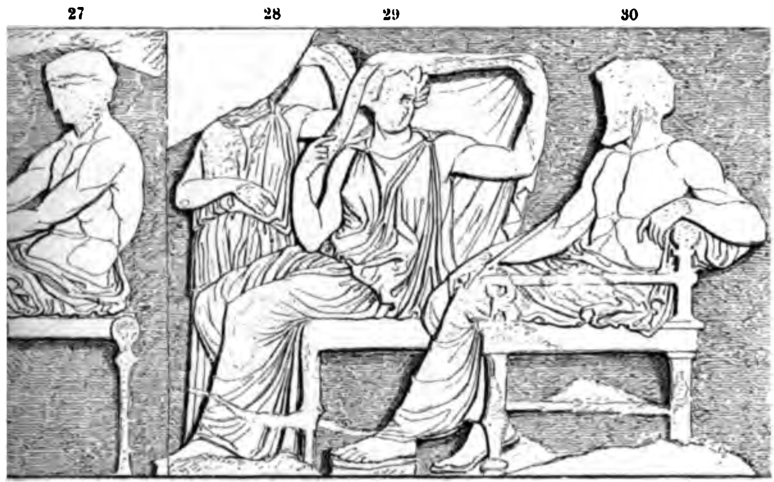


Der Ostfries des Parthenon:

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



1185 f.)



1185 f.)



1185 f.)
ersammlung; Priester und Priesterin.

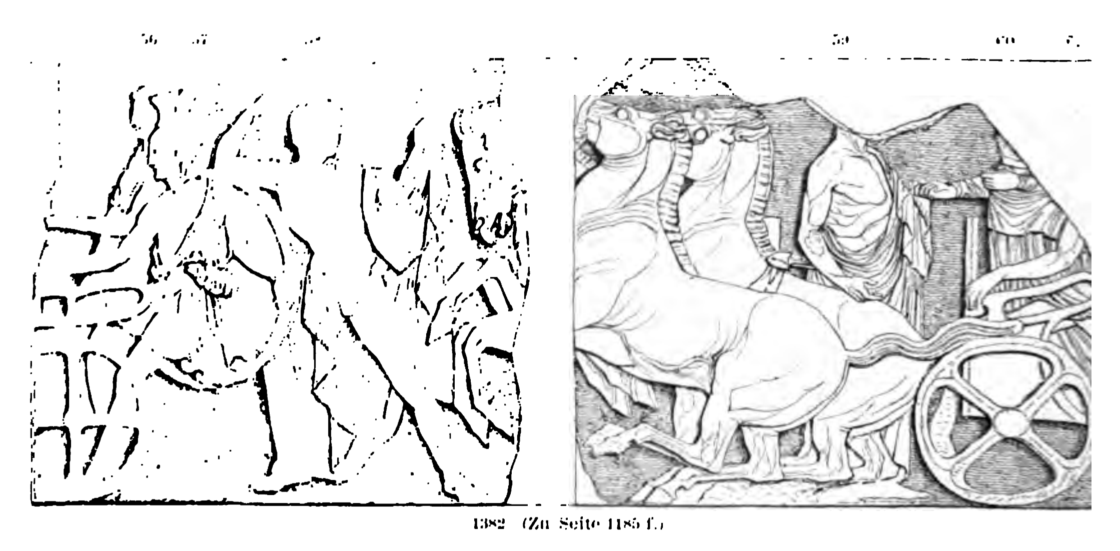




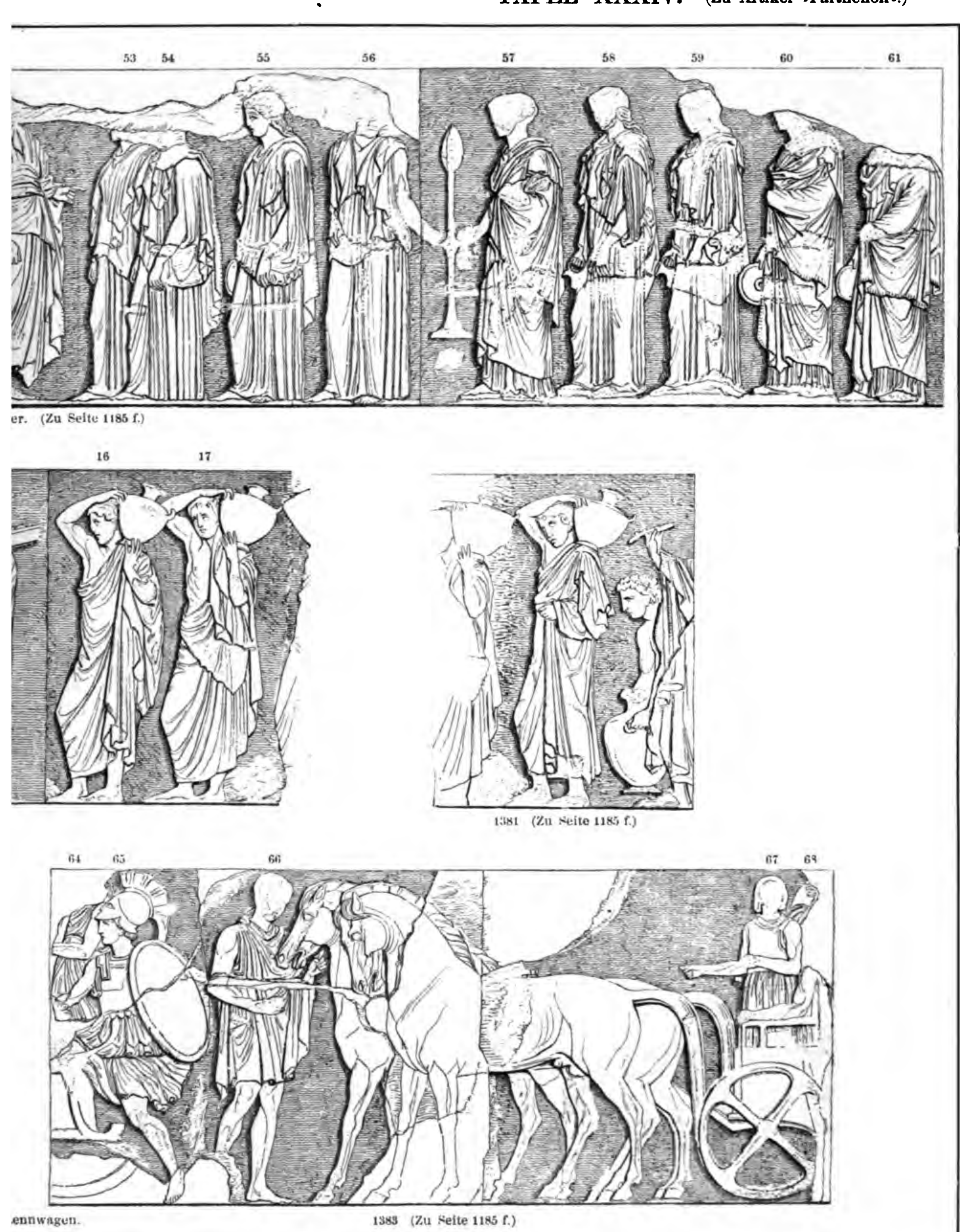




1380 Vom Nordfries: Opfergeräte. (Zu S.



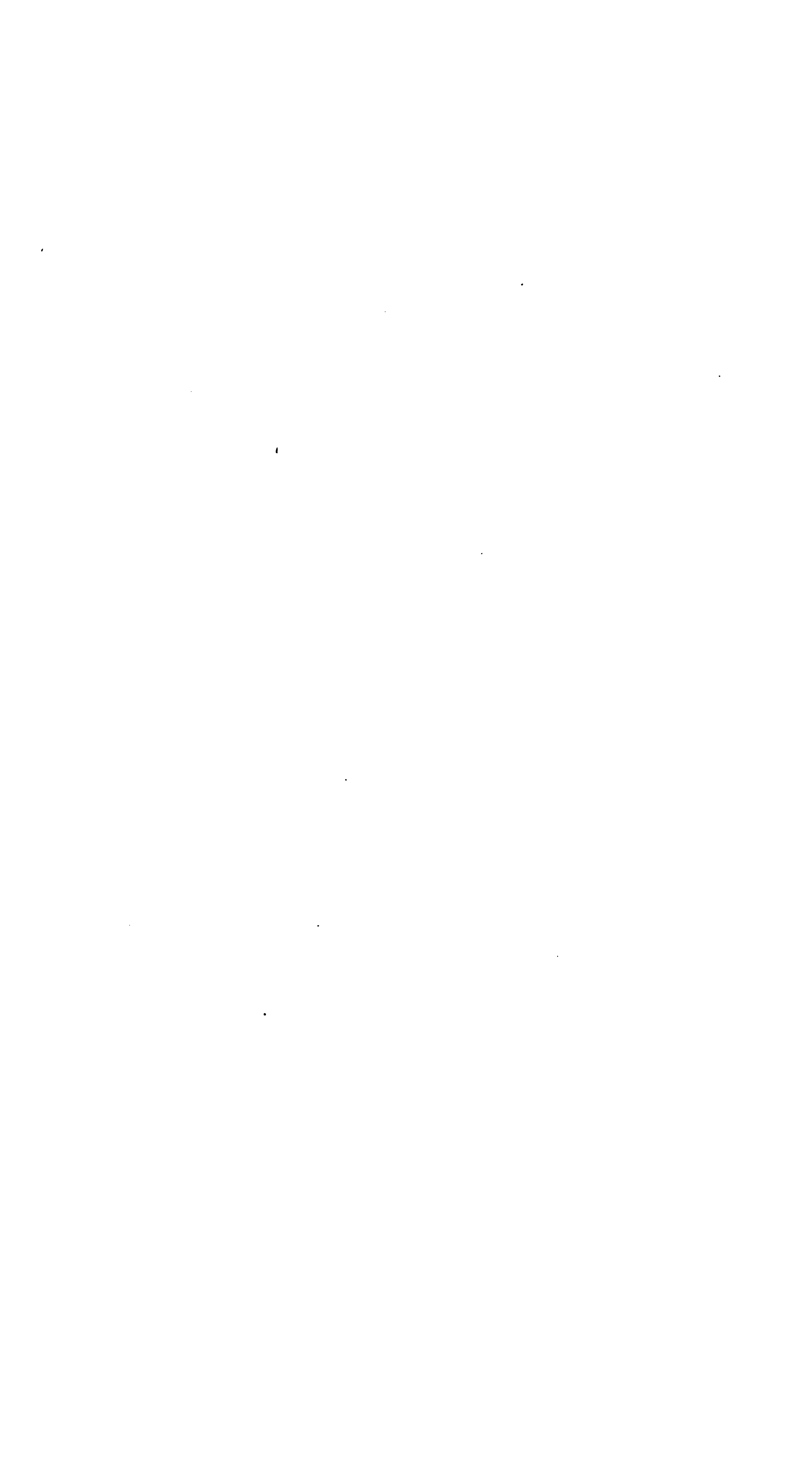
1382 (Zu Seite 1185 f.)



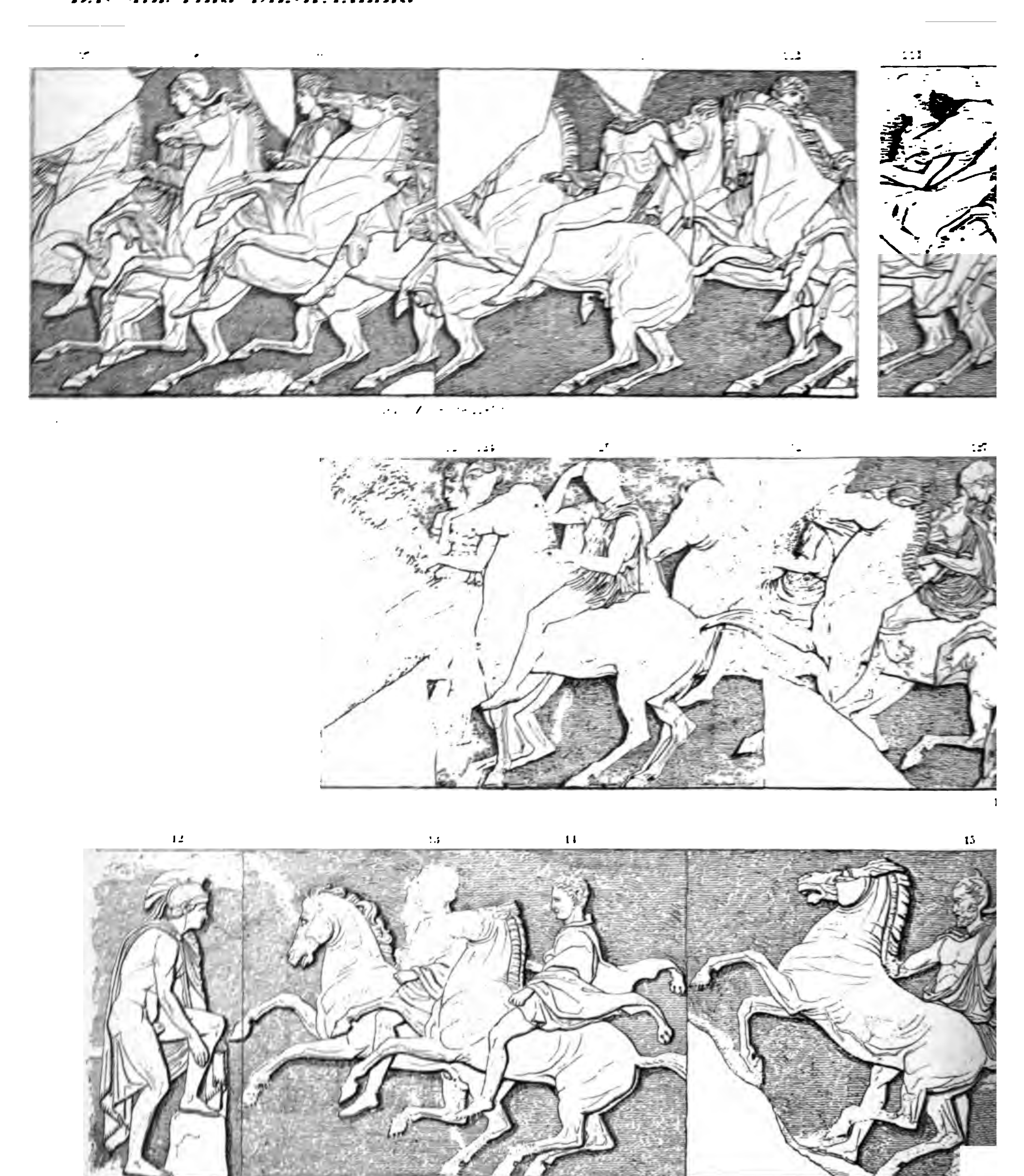
er. (Zu Seite 1185 f.)

1381 (Zu Seite 1185 f.)

ennwagen. 1383 (Zu Seite 1185 f.)







Vom Nordfrie



1385 (Zu Seite 1185 f.)



f.)



f.)
ese: Reiterzug.

greifender Wahrheit und packendem Leben. In der Wirklichkeit kam der Zug von den westlich gelegenen Propyläen her, umzog die Nordseite des Tempels und schwenkte dann rechts ein auf den Platz vor der Ostfront. In thunlichster Übereinstimmung geht der skulpirte Zug von der Südwestecke als seinem Ausgangspunkte um die West- und Nordseite, um dann mit seiner Spitze [Abb. 1379 [1]) N. 47 und folgende] um die Nordostecke auf die Ostseite einzubiegen, in deren Zentrum diejenigen Personen dargestellt sind, welchen es zukam, vor dem Tempel die Ankunft des Zuges zu erwarten (nach anderer Auffassung, den Zug zu eröffnen). Die wirklich Handelnden unter diesen hervortretenden Personen (Ostfries N. 34 und 49) wenden sich dem Nordzuge entgegen. Nämlich um den Südfries zu füllen und zugleich den Ostfries symmetrisch disponieren zu können, fand man die geniale Lösung, den Zug gleichsam zu doublieren, auch an der Südseite hinziehen (Abb. 1375) [2]) und auch dessen Spitze, nun um die Südostecke, auf die Frontseite einbiegen zu lassen (Abb. 1376 N. 7—17 und wohl noch 18 und 20). Hier aber fehlt das bedeutsame Spiel, welches den Nordzug mit den Zentralpersonen verknüpft. Noch aber ist eine Versammlung unsichtbar Gegenwärtiger dargestellt, die zwölf olympischen Götter, gedacht als im Hintergrund der Scene auf Stühlen behaglich sitzend, an Fest und Opfer sich zu weiden, in recht homerischer Stimmung (Abb. 1377 und 1378 N. 36—42). Im Zentrum der ganzen Handlung aber steht die Priestergruppe (Abb. 1378 N. 31—35), gedacht als zunächst umgeben von den stehenden Männern (Abb. 1376, N. 19—23 und Abb. 1379, N. 43—46). Um nun die im Hintergrund befindliche Götterversammlung doch zu zeigen, ist durch eine wiederum geniale Art von Reliefperspektive die dreifache Linie der Priestergruppe, der Männer und der Götter, auf Eine Linie gebracht worden. Die Priestergruppe behauptet das Zentrum; ihr zu liebe tritt die Männerreihe in zwei seitliche Gruppen auseinander, und auch die Götterreihe spaltet sich in der Mitte und je eine Hälfte zieht sich je in die entsprechende Lücke zwischen Priestergruppe und Männergruppe vor (Murray, Rev. arch. 38, 139). Der Götterkreis ist nun zwar mechanisch, durch die beschriebene Reliefperspektive, in zwei Hälften gespalten, aber innerlich gegliedert ist er anders. Wir unterscheiden drei Gruppen zu vieren, deren Stühle jedesmal enger zusammengerückt sind (v. Sybel, Im Neuen Reich I (1880), 256; jetzt auch v. Duhn, Arch. Ztg. 1885 S. 99. Jede Gruppe entfällt auch auf eine Platte). Die drei Gruppen umfassen die olympischen Zwölfgötter, wie sie sich in der Vorstellung der damaligen Athener ordneten. Die durch Spaltung auseinandergerissene Mittelgruppe besteht einerseits aus dem Götterkönig Zeus (30), dem allein ein Lehnstuhl gegeben ist, und Hera (29), die den Schleier lüftet, anderseits aus der dem Zug entgegensehenden Parthenos (36) und dem im athenischen Kult ihr engverbundenen Hephaestos (37). Bei dieser Gruppe steht noch Nike (28). Die Gruppe rechts umfafst Athenens Kultgenossen von Erechtheion, Poseidon (38), dem sich vielleicht Apollon und Artemis (39. 40) anschliefsen, und Aphrodite (41), deren Benennung gesichert ist durch den an sie gelehnten, ihren Sonnenschirm tragenden Eros (42). Die Gruppe links, nach links ausschauend, enthält vielleicht Ares (27), Demeter (26), Dionysos (25) und sicher Hermes (24), dessen Deutung durch Petasos, Chlamys, Stiefel und Kerykeion indiziert ist (die Paare Apollon und Artemis, Dionysos und Demeter sind nicht gesichert. Vgl. noch Flasch, Parthenonfries 1877. Robert, Arch. Ztg 1884, 57). — Über dem Eingang in den Pronaos, im Zentrum, steht der Priester (34) im ungegürteten Talar, entsprechend seiner Darstellung auf anderen attischen Reliefs (v. Sybel, Katalog N. 153. 2130. Berlin N. 945), der Archon Basileus, welcher ein sorgfältig zusammengefaltetes grofses Tuch von den vorgehaltenen Unterarmen eines Knaben (35), der es so getragen hatte, eben emporhob. (Nachdem er mit der Rechten den hinteren Rand gefafst und den linken Daumen von vorn untergeschoben hatte, führte er die hebende Bewegung aus, zugleich den Stoff vollends zusammenlegend; infolge dessen die freien Enden des Stoffes nun zwischen die Arme des Knaben hineinfielen, und dessen Hände nun flach an der Aufsenseite des Stoffes, etwaigem Entgleiten vorzubeugen, sich noch vorsichtig anlegten). Die ausgezeichnete Behandlung, welche diesem umfangreichen Zeug zu teil wird, sollte vermuten lassen, dass es doch eher der vom Festzug überbrachte neue Peplos der Göttin ist, als etwa der Mantel des Priesters. Links die Gemahlin des Archonten, genannt Basilinna (33), nimmt von zwei Mädchen (32. 31) Stühle in Empfang, welche dieselben auf dem Kopf herantrugen, nebst Fufsschemeln, die sie im Arme tragen. Auf ihre Stäbe gelehnt, stehen die aus soviel Vasenbildern wohlbekannten Athenermänner, ältere und jüngere, im Gespräch, zuwartend und schauend (43—46). Die Spitze des Zuges ist eben angelangt; einige Jünglinge sind hier beschäftigt, einer (47) winkt dem Priester zu, ein anderer (49) hat dem vordersten Mädchenpaar den Opferkorb abgenommen, ein vierter (52) spricht ein zweites Mädchenpaar an, es folgen einzelne Jungfrauen mit Kannen und Schalen, dazwischen tragen zweie (56. 57) ein Thymiaterion. An der Nordseite folgt der Zug der Opfertiere, voran die Kühe, die wir uns aus

[1]) Die Friesproben sämtlich nach Michaelis.

[2]) Die Abbildungen 1375 bis 1387 befinden sich auf den Tafeln XXXII bis XXXV.

dem parallelen Stück des Südfrieses (Abb. 1375) ergänzen, ruhig schreitend, unruhig drängend oder unbändig springend. Dann die von den attischen Kolonisten gesandten Schafe mit ihren Begleitern (Abb. 1380 und 1381 N. 10 und 11). Ein Zugordner (12) leitet die Schar der Jünglinge, welche teils volle Schüsseln (13—15), teils schwere Amphoren (16—19) tragen. Einer Gruppe Musiker mit Flöten (hinter N. 19) und Kitharen folgt der Chor Thallophoren, zweigtragende Greise. Immer glänzender entwickelt sich die Prozession. Jetzt kommen die Wagen (Abb. 1382), denen Ordner (58. 59) zur Seite gehen; feurige Viergespanne, kaum gebändigt von den langrockigen Lenkern (56. 60), gewandte Apobaten in Helm und Chiton, den Rundschild am Arm, hängen nur halb am Wagen, zum Absprung bereit (57. 61); das ungestüme Drängen kommt zum Stillstand im letzten, noch stehenden Wagen (Abb. 1383). Und nun der Stolz Athens, seine Reiter (Abb. 1384. 1385. 1386). Wie sie prächtig vorbeikommen im kürzesten Paradegalopp, in Gliedern zu sechsen (112—117. 119—124), mit ihren unüberschnitten gezeichneten Zugführern (111. 118), die Reiter des letzten Gliedes hinter ihren haltenden Führer (125) erst in die Front einreitend (126—129 im Schritt, 132 im Galopp), teils noch gar nicht aufgesessen oder erst den Anzug ordnend (131. 133). Vollends der Westfries (Abb. 1387) zeigt völlig das Bild des Sammelplatzes, Anreitende, Aufsitzende,



1388 Stilprobe vom Nordfriese = Abb. 1382 N. 56—58. (Zu Seite 1188.)

zum Aufsitzen die Rosse Bändigende, mit dem Anzug Beschäftigte. Dazwischen die Zugordner und auf dem Sammelplatz die helfenden Knaben.

Der Parthenonfries ist das schönste und reichste Basrelief der perikleischen Kunstblüte. Zuerst hat sich der anordnende Künstler das schönste Feld geschaffen für die Komposition, indem er dem Beispiel des äginetischen Athenatempels folgend, die Einteilungen des dorischen Frieses (wie das Triglyphensystem zur Fessel wird, sahen wir an den Iliupersismetopen, wo die anderweit gegebene Scene auf zwei Metopen zerlegt werden mufste) wie mit einem Schwamm auswischte und so das lange Band gewann, welches die Stirn der Cella rings umschliefst, das er nun aber nicht leer liefs, sondern zur Entwickelung eines langen Festzugs sich ersah, wie die gleiche Periode Verwandtes aber schüchterner am Theseion und in Sunion versucht hat. Er hat den Reliefstil reingewahrt und doch aus der altertümlichen Armut befreit. Er hat jene eigene Reliefperspektive erfunden, jenes Vorziehen der Hintergrundsgruppen (der Götter) in die Fugen der im Vordergrund zu den Seiten der zentralen Priestergruppe angeordneten Männergruppen. Die Figuren der Ostfriesmitte schneiden sich nicht; wenn sie auch nah zusammenstehen oder sitzen, deckt doch keine die andere. Die Figuren sind mit wenigen Ausnahmen ins Profil gestellt; sie blicken dem Zug entgegen oder ziehen in demselben mit. Erst in dem Zug der Opfertiere, dann der Musiker und Thallophoren, häufen sich die Massen, die im Wagenzug wieder sich lockern. Dafür aber ist wieder Reliefperspektive anderer Art in den



1389 Stilprobe vom Ostfriese = Abb. 1378 N. 38—40. (Zu Seite 1188.)

Reitern angewandt. Diese Massendarstellung löst sich erst wieder im Westfries. Wie wahr und lebendig, wie rein und schön ist Alles gezeichnet, wie feinfühlend ausgeführt. Welch eine Fülle von Natur strömt da an uns vorüber, in diesen Mädchen, in diesen lebenvollen Tieren, dieser fahrenden und reitenden Jugend (Abb. 1388). Jeder Nacken, jede Zügelfaust, jeder Schenkel reitermäfsig, und wie künstlerisch freiheitatmend, lebensprühend in seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Motive. Dazu hat auch im Äufserlichen des Kostüms alle Freiheit gewaltet. In solcher Verneinung der Uniform ist nie ein Reitercorps ausgeritten. Und doch jeder Mann wie sprechend, das Ganze wie wahr. Auch die ganze Disposition, die Spitze des Zugs am Ziel, die letzten Reiter noch auf dem Sammelplatz beschäftigt, ja mitten im Zuge, unmittelbar vor den galoppierenden Reitern, der letzte Wagen noch stillstehend, das ist nicht die Ängstlichkeit und Beschränktheit des modernen Realismus, aber Wahrheit. In den Göttern (Abb. 1389, nach Photographie) bewundern wir die durchgeführte plastische Individualisierung, die wir in allen Denkmälern hier zum erstenmal vor Augen sehen, wie sie Phidias geschaffen hat. Diese Gestalten konnte jeder Athenerbub deuten, dies ist Zeus, dies Hera, hier Athena, dort Aphrodite. Wenn wir über die Benennung einiger darunter noch nicht einig geworden sind, so liegt das nicht an etwaiger Undeutlichkeit der plastischen Charakteristik, sondern an der Unsicherheit unseres kunstmythologischen Wissens.

Polychromie. Kein Zweifel, Polychromie haben die Alten gekannt und angewandt, soviel lehren die schriftlichen wie die monumentalen Zeugnisse. Aber trotz aller Anstrengungen ist uns auch heute noch eine vollkommene Anschauung versagt; der Versuch hat gezeigt, dafs die Meinung, die antike Polychromie in ihrer echten Wirkung bereits wiedergewonnen zu haben, bis jetzt noch eine Illusion ist. In solcher Resignation auf das Ganze bleibt die Aufgabe für die Forschung nach wie vor die Aufsuchung und Verzeichnung der Reste des Einzelnen. Am Parthenon sind mancherlei Reste von Farben beobachtet worden. Überdies verlangt die Analogie ihn mit Polychromie versehen zu denken; wie ja an den Baugliedern der Propyläen, die mit dem Parthenon aus Einem Geiste, als Teile Einer grofsen Konzeption entstanden sind, erhebliche Farbenreste jedermann vor Augen liegen. Nach der Theorie haben wir, aufser dem farbigen Auftrag von Ornamentstreifen an gewissen Strukturteilen (zur Ergänzung der plastischen Gliederung) hauptsächlich nur die Färbung des Triglyphenfrieses vorauszusetzen, die Triglyphen blau, die Metopenfelder rot; aufserdem rot die Tympana der Giebel. Sonach hoben sich die Figuren hell vom roten Grunde ab. Allerlei Anzeichen führen darauf, auch den Figuren eine Circumlitio im Sinne einer Ergänzung der plastischen Durchbildung in Nebensachen zuzuschreiben, die dann vervollständigt wurde durch angefügte Metallteile, als Pferdegeschirr, Kränze, Stäbe; die Einsatz- und Stiftlöcher zur Befestigung derselben sind zahlreich zu sehen, z. B. das Einsatzloch für den Heroldstab in der hohlen Rechten des Hermes, die drei Stiftlöcher zur Befestigung der Lanze der Parthenos im Ostfries (Abb. 1377 N. 24 und Abb. 1378 N. 36).

In Summa ist in der Architektur und Plastik die architektonische und plastische Form immer das Wesentliche, und etwaige Zuthat von Farbe immer nebensächlich nach Bedeutung und Wirkung. Mag man die Polychromie schön oder unschön finden, mag man dem Parthenon davon viel oder wenig beilegen, er bleibt allezeit das Meisterwerk der griechischen Architektur und Plastik. [L. v. Sybel]

Pasiphae, die »Lichtgenährte«, ist nur zu deutlich durch diesen Namen als die Mondgöttin bezeichnet, wie auch in den orphischen Hymnen das Beiwort πασιφαής dem Helios 7, 14 und der Artemis in dieser Eigenschaft 35, 3 gegeben wird. Als Mondgöttin hat sie Kuhhörner und Kuhgestalt wie Io; sie rennt dem Stiere nach, dem Sonnengotte, wie die kretische Europa. Aus solch einfachen Elementen spann die vom Orient stark beeinflufste kretische Erzählerkunst ein anstöfsiges Märchen, in welchem man zugleich des Minotauros (eines älteren Minos) Gestalt rationalistisch zu erklären suchte. Die vulgäre Fabel bei Apollod. III, 1, 3. Das Epos schreckte vor den unnatürlichen Mifsgestalten zurück, die wahrscheinlich auch erst spät allgemeinen Kurs gewannen; aber Euripides, der den pikanten Stoff als »soziales Drama« verarbeitete, scheint auch der Kunst den ersten Anstofs zur Behandlung gegeben zu haben. Und zwar ist es meist die Verhandlung der Pasiphae mit Daidalos über Anfertigung der Kuh, welche sich auch bei Philostratos iun. I, 16, jedenfalls als ein bekannter Gegenstand eines Gemäldes, beschrieben findet. Unter den erhaltenen Darstellungen, über welche Jahn, Arch. Beitr. 237 ff. handelt, befindet sich die vollständigste auf einem Sarkophag im Louvre, hier nach Bouillon III basrel. pl. 20 wiedergegeben (Abb. 1390). Das Bild zerfällt, abgesehen von den Blumengewinde tragenden Eroten auf den Seiten, in drei Scenen und wird von Jahn so beschrieben: »Links sitzt Pasiphae auf hohem Thronsessel, die Hände gefaltet im Schofs haltend, wie von schwerem Kummer ergriffen, an sie angeschmiegt steht Eros schmeichelnd und ihr zuredend. Sie ist im Gespräch begriffen mit einem vor ihr stehenden Manne in Handwerkertracht (der ἐξωμίς, vgl. oben S. 380), der die linke Achsel auf einen Stab stützt und ihr mit gespannter Aufmerksamkeit zuhört. Offenbar ist es Daidalos, von welchem Pasiphae Hilfe für ihre

Leidenschaft verlangt, nicht, wie Winckelmann annahm, ein Hirt des Minos, mit welchem sie sich über den Stier unterhält, was ziemlich müfsig sein würde. Ein hinter Pasiphae sichtbarer Vorhang deutet an, dafs diese Unterredung im Innern des Hauses stattfindet. Die zweite Scene bildet die Verfertigung der Kuh. Dieselbe ist fast ganz vollendet und soeben auf das mit Rollen versehene Fufsgestell gebracht; ein Mann mit Hut und Schurz um die Hüften scheint sie ins Gleichgewicht zu stellen. Ein andrer arbeitet sitzend mit einem Hammer an einem Beine, das noch nicht an der gehörigen Stelle befestigt ist. Hinter der Kuh steht ein dritter Mann, auch bis auf den Schurz nackt; er hält als Anordner einen Stab in der Hand und ist wohl für Daidalos zu erklären. Den Hintergrund bildet ein ansehnliches Gebäude aus grofsen Quadern, das an die kyklopischen Bauten erinnert, mit einer grofsen, nach oben sich verengernden Thür; auf jeder Seite ragt aus einer Öffnung in der Mauer ein mächtiger Baumast heraus; gewifs mit Recht hat Winckelmann das von Daidalos erbaute Labyrinth erkannt. In der dritten Scene sehen wir Daidalos neben der nun vollendeten Kuh, welche auf der einen Seite mit Stufen versehen ist; er ist wieder mit der Exomis bekleidet und legt die Hand auf den Rücken der Kuh, als wolle er die dort befindliche Klappe öffnen und der Pasiphae zeigen. Diese nahet sich, reich gekleidet und mit einem Schleier wie zur Hochzeit geschmückt, welchen sie wie im Gefühl bräutlicher Scham mit der Rechten erfafst, Eros aber zieht sie mit hastigem Treiben vorwärts. Neben ihr ist noch eine Dienerin sichtbar, welche mit der Hand den Kopf der Kuh berührt, als ob sie auf naive Weise ihre Bewunderung des naturgetreuen Kunstwerkes ausdrücke.« (Auf einem verstümmelten pompejanischen Gemälde öffnet Daidalos die Klappe im Rücken der Kuh, um der Pasiphae den Mechanismus zu zeigen; Mus. Borb. VII, 55.) Wenn sich die Frage aufdrängt, wie man dergleichen auf einen Sarkophag habe setzen können, so wird die Antwort wohl nur dahin lauten, dafs der Mythus als göttliche Liebe zum Zeus und vom Zeus (der in dem Stiere sich birgt) aufgefafst wurde, wodurch die Sterbliche verklärt wird, während das irdische Gefäfs und Mittel der Vereinigung nur noch allegorische Bedeutung behält. Solche mystische Symbolik mag mitgewirkt haben, dafs selbst Vergil Aen. VI, 24 diese Darstellung auf die Thüren des von Daidalos erbauten Apollontempels setzt. Auf bedeutende künstlerische Originale dürfen wir aber aus einigen Nachbildungen schliefsen. Ein Relief im Palast Spada (Braun N. 5) stellt die dritte Scene unseres Sarkophages in grofsem Stile dar, wobei ein sentimentaler Anflug noch mehr durch die Seitenstücke (vgl. Art. »Archemoros«, »Adonis«, »Paris« und »Oinone«) zur Geltung kommt. Pompejanische



1390 Sarkophag mit dem Mythus der Pasiphae. (Zu Seite 1188.)

Wandgemälde nähern sich im Detail der realistischen Weise des Sarkophages. Ein spätrömisches Gemälde stellt fünf »Verbrecherinnen aus Liebe« zusammen: Skylla, Kanake, Myrrha, Phaidra und Pasiphae, letztere in trübem Nachsinnen an die Kuh gelehnt. Jahn a. a. O. vermutet, dafs dieser malerischen Elegie, welche sich den reinen Ausdruck des Seelenzustandes zur Aufgabe stellte, ein Meisterwerk wie die Medeia des Timomachos (s. Art.) zu grunde gelegen haben mag. [Bm]

Pasiteles, Bildhauer (öfters, sogar in einigen Handschriften des Plinius, mit Praxiteles verwechselt), ward in Unteritalien geboren, erhielt aber das römische Bürgerrecht, als im Jahre 87 v. Chr. den unteritalischen Städten dasselbe erteilt wurde, und lebte und wirkte hauptsächlich in Rom (Plin. N. H. XXXVI, 39). Sein Leben ist etwa gleichzeitig mit dem des Pompejus, dessen Geburt 106, dessen Ermordung 48 v. Chr. fällt. Er ist demnach auch mit Varro gleichzeitig, von dem Plinus die meisten Nachrichten über ihn entlehnt. Er ist uns 1. als Bildhauer, 2. als Kunstschriftsteller und 3. besonders als Haupt einer Künstlerschule bekannt und war als solcher im Altertum hoch geschätzt, wie er für uns eine hochwichtige und interessante Figur in der Entwickelung der späteren griechischen Kunst ist.

1. Als Künstler war er technisch ausserordentlich vielseitig. Er arbeitete in Gold und Elfenbein, in Silber, in Erz, in Marmor, wobei noch ein besonderer Nachdruck auf seine Modelle in Thon zu legen sein wird. Er nannte die Thonbildnerei die Mutter der ganzen Bildhauerkunst *(qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit)* und soll kein Werk gegossen, ziseliert oder in Stein gehauen haben, ehe er es in Thon modellierte *(nihil unquam fecit antequam finxit,* Plin. N. H. XXXV, 156). Mit letzterem ist nicht etwa gemeint, dafs Pasiteles der erste Künstler des Altertums war, der seinen Werken Thonskizzen vorausgehen liefs. Es ist vielmehr wahrscheinlich, dafs kleinere Skizzen in Thon oder Wachs schon in früherer Zeit allen grösseren Arbeiten vorausgeschickt wurden und gleich grofse Modelle müssen ja bei jedem Erzgufs angewendet werden. Ausdrücklich wird auch bei Lysipp (oben S. 840) eine besondere Weiterentwickelung des Modells betont. Jedoch scheint von Pasiteles, dessen Zeitgenossen (s. Art. »Arkesilaos«) und Schülern das vollständige Thonmodell mit besonderer Vorsicht und mit besonderem Nachdruck bearbeitet worden zu sein, und das deutet, wie aus dem Folgenden zu ersehen sein wird, auf das detaillierte bewufste Studium der plastischen Technik in dieser Zeit und bei diesem Meister hin. Dieses sorgfältige Naturstudium beschränkte sich nicht nur auf den menschlichen Körper, sondern richtete sich auch, wie aus einer bei Plinius, N. H. XXXVI, 39 erwähnten Anekdote erhellt, auf das Nachbilden lebender Tiere. Der sorgfältige Künstler soll nämlich, als er im Begriff war, einen Löwen nach der Natur zu modellieren, von einem aus seinem Käfig ausgebrochenen Panther in nicht geringe Lebensgefahr gebracht worden sein.

Obgleich, wie wir erfahren, Pasiteles ein sehr fruchtbarer Künstler war, werden doch nur zwei seiner Werke in unseren Quellen besonders erwähnt: eine elfenbeinerne Jupiterstatue und eine Statue des Schauspielers Roscius. Erstere stand *in aede Metelli (qua campus petitur,* N. H. XXXVI, 39). Diese *aedes Metelli* ist wahrscheinlich der Tempel des Jupiter Stator, den Q. Caecilius Metellus zugleich mit dem Tempel der Juno und der Porticus erbauen liefs. Was die Statue des Roscius anbetrifft, so war dieselbe eine Arbeit in Silber und stellte, wie uns Cicero (De divin. I, 36) berichtet, ein Ereignis aus der Kindheit des Schauspielers dar. Das Kind soll nämlich im Schlafe von Schlangen umwunden worden sein, dem Schrecken der Amme entgegen soll der Vater dies als ein Vorzeichen der Gröfse des Roscius angesehen haben. Weitere Berichte über die Kunstwerke des Pasiteles fehlen uns.

2. Die theoretische Neigung, die uns schon in dem vorher erwähnten sorgfältigen Naturstudium angedeutet ist, wird noch durch die Berichte über Pasiteles als Kunstschriftsteller bestätigt. Er richtete seine Aufmerksamkeit bewufstermafsen nicht nur auf das Studium der Natur, sondern besafs auch ein besonderes Interesse für die Kunstwerke früherer Künstler aller Schulen. In dem index Auctorum für die Bücher XXXIII—XXXVI führt Plinius das Werk des Pasiteles an mit dem Zusatze (für XXXIII und XXXIV) *qui mirabilia opera scripsit.* In der schon öfters angeführten Stelle sagt er von ihm: *qui quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe.* Nach Jahn, Ber. d. kgl. sächs. Ges. d. Wissenschaften z. Leipzig, 1850, S. 108 ff., wird der Titel des Pasitelischen Werkes etwa περὶ ἐνδόξων oder παραδόξων ἔργων gelautet haben, nach Bursian, Ersch und Gruber, Gr. Kunstgeschichte LXXXII, 384, περὶ τῶν καθ' ὅλην τὴν οἰκουμένην θαυμαζομένων ἔργων. Von Jahn wird darauf aufmerksam gemacht, dafs der von Plinius in Bezug auf Künstler und Kunstwerke angewandte Ausdruck *nobilis* und *nobilitare* wahrscheinlich eine Hindeutung auf das Werk des Pasiteles enthalte, und diese Ansicht wird von Kekulé (in dem später anzuführenden Werke, S. 14 ff.) weiter begründet. Über das nähere Verhältnis des Plinius zu der Pasitelischen Schrift siehe Furtwängler (Plinius und seine Quellen etc., Leipzig 1877, S. 38 ff.), zu welcher Arbeit der Aufsatz Brunns über die Quellen des Plinius, besonders Cornelius Nepos (Sitzungsberichte d. k. bayer. Akad. 1875 S 311 ff.), die Anregung gegeben hat.

3. Es ist nur natürlich, dafs ein so vorwiegend theoretischer Charakter, ebenso wie das bei den peloponnesischen Künstlern Ageladas und Polyklet der Fall war, den Pasiteles zum Haupte einer Schule geeignet machte. Es ist ein äufserst interessanter und in der griechischen Kunstgeschichte einzeln stehender Umstand, dafs wir zwei Generationen von Schülern des Pasiteles inschriftlich als solche auf vorhandenen Werken bezeugt finden, und zwar den Stephanos als Schüler des Pasiteles, und den Menelaos als Schüler des Stephanos.

Stephanos. In unseren Schriftquellen werden von Stephanos nur Statuen der Appiaden unter den Monumenten des Pollio Asinius erwähnt Plin. N. H. XXXVI, 38. Appiaden, welche Quellnymphen darstellten und mit Wasserkünsten in Verbindung standen, werden von Ovid, A. A. I. 79 ff. III, 451, ff. Rem. Am. 659 ff., als vor dem Tempel der Venus Genetrix stehend angeführt. Dies sind wahrscheinlich diejenigen des Stephanos.

Am wichtigsten ist uns für die Kenntnis des Stephanos, sowie für die ganze Kunstrichtung des Pasiteles und dessen Schule, die Marmorstatue eines nackten Jünglings in der Villa Albani zu Rom, die wir hier (Abb. 1391, nach Photographie vom Abgufs) wiedergeben. Am Baumstamme trägt sie die Inschrift:

ϹΤЄΦΑΝΟϹ ΠΑϹΙΤЄΛΟΥϹ
ΜΑΘΗΤΗϹ ЄΠΟΙЄΙ

Sie ist im Jahre 1769 vor der Porta Salaria ausgegraben und befindet sich schon seit 1774 in der Villa Albani. Die Figur mifst 1,46 m und ist aus griechischem Marmor. »Modern sind der linke Vorderarm, der rechte Arm, der vordere Teil des rechten Fufses; sonst kleinere Ausbesserungen. Die Beine waren gebrochen, der Kopf ist aufgesetzt, aber antik und zugehörig; an demselben sind ergänzt der Hinterkopf, ein Teil der Binde und der kleinen Locken an derselben«.

Die Statue wurde von den ersten Berichterstattern (Marini etc.) als einer der Tolomei bezeichnet. Es ist auch gestritten, ob die Figur als Einzelfigur oder vielmehr als Glied einer Gruppe (etwa der Elektra und des Pylades) anzusehen sei. So wurde sie dann auch als Eros, Apollon, Orestes, Pylades erklärt. Indessen wird man nicht fehlgehen, sie als eine einfache Ephebenstatue, deren Mafsverhältnisse vielleicht als Muster gelten sollten (wie bei Polyklet und Lysipp), aufzufassen.

Brunn, Künstlergeschichte I, 596 ff., hält die Statue für das Originalwerk des Stephanos oder für die Copie des Originalwerkes mit Übertragung der Inschrift und sieht darin die Frucht der Lehre des Pasiteles. Kekulé (Die Gruppe des Künstlers Menelaos etc., Leipzig 1870 S. 39) schreibt lieber die Schöpfung des Werkes dem Pasiteles zu, die dann der Schüler Stephanos copierte. Es mögen dann auch einige



1391 Jüngling des Stephanos.

der Unvollkommenheiten in der Durchführung dem weniger geschickten Schüler zuzuschreiben sein.

Stilistisch enthält das Werk einige Widersprüche, die anfangs verwirren, doch eine klare Illustration der Eigenart dieser Schule und Kunstrichtung darbieten. Dem Charakter der nach-praxitelischen Kunst entgegen ist die Stellung und Haltung der Figur eine fast gesucht einfache. Wir haben die einfachste Ponderation ohne Schweifung der Contouren an Hüften etc., und mit einer Verteilung des Gewichts auf Standbein und Spielbein, wie wir sie schon bei dem schreitenden Motiv der polykletischen Doryphosostatuen nicht mehr finden, die vielmehr an die Generation vor Pheidias erinnert. Derselbe strenge, fast archaische Charakter tritt uns auch in der Detailbehandlung des Kopfes entgegen, in dem wir den offenbaren Wunsch einer Wiedergabe der breiten Behandlung der früheren Kunst, gegenüber dem belebten Idealismus eines Lysipp oder der pergamenischen und rhodischen Künstler, erkennen Anderseits deutet die Durchführung des Körpers auf ein genaues und geschultes Naturstudium hin, welches auf eine späte Entstehungszeit, die ja durch die Inschrift beglaubigt ist, hinweist. Endlich ist im ganzen Aufbau der Figur etwas Mittelbares, welches den Eindruck macht, das Werk sei gewissermafsen nicht aus einem Gusse entstanden, sondern durch eine bewufste und komplizierte, nicht allein durch den künstlerischen Schöpfungstrieb hervorgebrachte Intention sorgfältig zusammengefügt. Dieser Eindruck wird durch das Detailstudium nur bestätigt und kommt hauptsächlich in den verhältnismäfsig übertrieben erscheinenden Eigentümlichkeiten (z. B. die Strenge der Stellung, die in Straffheit übergeht und die damit in Widerspruch stehende naturalistische Behandlung der Flächen des Körpers) der Statue zum Ausdruck.

N. 330. Museo di Napoli. Elettra e Oreste

1392 Orestes und Elektra. (Zu Seite 1193.)

Je nachdem nun die Archäologen dem einen oder dem anderen Merkmale in dieser Arbeit am meisten Gewicht beigelegt haben, nehmen sie an, dafs die Richtung der Schule, die sich in dieser Statue kundgibt, hinweise entweder auf ein direktes Kopieren eines archaischen Originals mit mehr oder weniger Treue; oder auf ein bewufstes Reproduzieren der eigentümlichen Strenge und Unfreiheit der echt archaischen Werke in den Kompositionen der späteren Zeit, welches man Archaisieren im vollen Sinne nennt und so die archaischen von den archaistischen Werken unterscheidet; oder endlich auf einen Eklektizismus, der alle diese Eigentümlichkeiten in der Person des Künstlers vereinigt und so zu einer komplizierten, jedoch in der Richtung der schöpferischen Thätigkeit der Künstler vereinten Absicht führt. Letzterer Ansicht, die von Brunn begründet und von Kekulé weiter geführt worden ist, treten wir hier bei. Demnach wäre in der Statue des Stephanos die Absicht zu bemerken, dem etwas zu zügellos gewordenen Naturalismus der nach-polykletischen Künstler eine feste Schulnorm entgegenzustellen. Wie wir nun in der gemessenen Haltung,

sowie in der auffallend breiten Brust eine Reminiszenz des Polykletischen Proportionenkanons bemerken, finden wir in der Schlankheit und Magerkeit, sowie in dem verhältnismäfsig kleinen Kopfe den Einflufs des Lysippischen Kanons. Dazu gesellt sich dann noch ein vorsichtiges Naturstudium im Körper. Kekulé ist beizupflichten, wenn er der Anlehnung an frühere Meister auf zu grosse Kosten dieses Naturstudiums sich widersetzt. In der modernen Athletik, besonders bei Ruderern, wird eine solche Breite der Brust und gerade Haltung als ein Vorzug im Körperbau angesehen. Aus diesen Elementen hätte nun der Künstler eine neue Kanonfigur gebildet, die gewissermafsen die Elemente des Polykletischen und Lysippischen Kanons in einer neuen Schulfigur vereinigt.

Eine so durchgearbeitete »Schulfigur« ist besonders dazu geeignet, sich in dieser Norm zu erhalten. So finden sich denn auch in den verschiedenen Nuancen eine Reihe von Wiederholungen und Modifikationen dieses Typus. Dieselben sind bei Kekulé (a. a. O. S. 25 ff.) und bei Flasch, Arch. Ztg. 1878, S. 119 ff. angeführt. Gestritten wird, ob die bekannte vatikanische Wettläuferin (Mus. Pio-Clement. III tav. 27), sowie der sog. Apollon auf dem Omphalos (s. unter »Pythagoras von Rhegion«) dieser Schule überhaupt zuzuschreiben sind. Unter den Wiederholungen und Benutzungen dieses Werkes sind besonders hervorzuheben: die Gruppe »Orestes und Pylades« genannt, aus der Villa Borghese, jetzt im Louvre zu Paris (Kekulé, Taf. II, 2), eine Bronzestatue des Apollo im Museo Nazionale zu Neapel (Kekulé, Taf. III, 1); eine Marmorgruppe des Orestes und der Elektra aus Herculaneum im Museo Nazionale zu Neapel.

Letztere Gruppe ist hier (Abb. 1392) abgebildet. Die Gruppe ist aus griechischem Marmor. Ergänzt sind die linke Hand und die Nase des Orestes, sonst nur unwesentliche Teile. Es ist augenscheinlich, dafs wir in der Figur des Orestes eine wenig modifizierte Wiederholung des Stephanos-Typus haben. Interessant ist es, dafs wir in der Figur der Elektra eine Übertragung dieses Typus ins Weibliche besitzen. Und zur Erkenntnis des Kunstcharakters dieser Schule ist es uns besonders wichtig, dafs sich hier zur Behandlung des Nackten die Darstellung der Gewandung gesellt. Wir finden auch hier eine Anlehnung an frühere Strenge in der einfachen geradlinigen Behandlung der langen Falten und in der Gesamtwirkung der Gewandstatue. Doch steht in ausgesprochenster Weise der durchsichtige und nasse Charakter in der Detailbehandlung, sowie die complizierte Linienführung der oberen Partien diesem Anklang an Einfachheit entgegen. In einem archaischen Werke würde man auch nicht eine solche psychologische Situation in der Gruppe dargestellt finden. Noch weiter ist dieser späte Charakter in der nächst zu besprechenden Gruppe des Menelaos ausgebildet. Der unterzeichnete Verfasser wird nächstens auf ähnliche Gewandfiguren, welche derselben Zeit angehören, hinweisen und den eigenartigen Charakter derselben näher begründen.



1393 Gruppe des Menelaos.

Menelaos. Dieser Bildhauer ist uns nur aus der Inschrift der hier (Abb. 1393) wiedergegebenen Gruppe in der Villa Ludovisi bekannt und zwar als selbstbezeichneter Schüler des Stephanos. Die Inschrift an dem Pfeiler lautet:

ΜΕΝΕ
ΛΑΟΣ
ΣΤΕΦΑ
ΝΟΥ
ΜΑΘΗ
ΤΗΣ
ΕΠΟΙ
ΕΙ

Die Gruppe ist überlebensgrofs, etwa 2 m hoch, aus griechischem Marmor. Am Haar ist ein rötlicher Ton bemerkbar. Ergänzt sind: an dem Jüngling der rechte Arm von über der Hälfte des Oberarms an, der dritte, vierte und fünfte Finger der linken Hand, der vordere Teil des rechten Fufses, ein Teil der Nase und der oberste Teil des Kopfes; an der Frau der linke Arm vom Gewand an, der Zeigefinger und der kleine Finger der rechten Hand, die Spitzen der grofsen Zehe des linken Fufses, die Nasenspitze und der oberste Teil des Kopfes. Es ist auch wahrscheinlich, dafs bei der Aufstellung (die durch Canova erfolgt sein soll) die Fläche etwas überarbeitet worden ist.

Wie viel auch über diese Gruppe schon geschrieben worden ist, so ist man dennoch noch nicht zu einem endgültigen Resultat über den dargestellten Gegenstand gekommen. Bei einem solchen Versuche mufs besonders in Betracht gezogen werden, dafs das Verhältnis der weiblichen zu der Jünglings-Figur das einer älteren zu einer jüngeren Person und zugleich ein inniges ist. Aus der Bewegung der Jünglings-Figur ist auch nicht klar zu ersehen ob, wie der Oberkörper andeutet, dieselbe soeben angelangt ist und wir demnach eine Begrüssungs- und Erkennungsscene vor uns haben; oder ob, wie die beginnende Wendung in den Füfsen zu zeigen scheint, ein auf das Wiedersehen folgender Abschied bezeichnet wird. Je nachdem ist nun die Gruppe aufgefafst, als das Wiedersehen des Orestes und seiner älteren Schwester Elektra am Grabe Agamemnons (Winckelmann und Welcker); oder als die Wiedererkennungsscene zwischen Kresphontes und der Mutter Merope, nachdem jener den Mord seines Vaters gerächt hat und Merope in der euripideischen Tragödie die Worte αἰδὼς ἐν ὀφθαλμοῖσι γίγνεται, τέκνον ausspricht (Jahn, Friederichs etc.); oder drittens, als die Scene in der sophokleischen Tragödie, in welcher Deïanira den Hyllos aussendet, um dem Vater beizustehen (Kekulé). Endlich müssen wir noch einer älteren Deutung auf Telemachos und Penelope, von Schulz und Burckhardt begründet, gedenken, die auch einige Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen kann.

Was den Stil der Gruppe anbelangt, so finden wir das raffinierte Detailstudium wieder. Hingegen, obgleich wir keine gewaltige Sensationsarbeit wie in den pergamenischen Werken vor uns haben, ist von dem Zurückgehen auf Beispiele der älteren Kunst wie wir sie noch bei Stephanos erkennen, wenig mehr zu merken. Obgleich eine gewisse Zartheit der Empfindung, die an Einfachheit grenzt, bemerkt wird, herrscht doch eine Lust an der komplizierten Situationsdarstellung, wie sie auf der späteren Bühnendarstellung vor Augen trat, vor, und wir sind vielleicht berechtigt, der ganzen Darstellung im guten Sinne das Attribut theatralisch beizulegen. Es ist endlich noch zu bemerken, dafs wir, wenn auch dem Werke als Ganzes ein vorwiegend griechischer Charakter innewohnt, in manchen Details in einem geringen aber bestimmten Grade an die römische Kunst im Gegensatze zur griechischen erinnert werden. Das ist besonders an der Gewandbehandlung der weiblichen Figur, sowie an dem eigenartigen wulstigen Faltenkomplex, der den oberen Rand des Gewandes des Jünglings bildet, und endlich an dem etwas porträthaften Gesichte der weiblichen Figur bemerkbar.

Fassen wir nun das Gesagte über die Schule des Pasiteles zusammen, so mufs uns vor allem auffallen, wie sehr die litterarischen Nachrichten über Pasiteles mit dem monumentalen Zeugnisse, welches aus der Betrachtung der Statue des Stephanos hervorgeht, übereinstimmen. Wir erkennen als Eigenart dieser Schule 1. das sorgfältige Naturstudium, 2. die künstlerische Gelehrsamkeit, die Rücksicht auf vorhergegangene Künstler nimmt und auf ältere Typen zurückgeht, sowie 3. das Bestreben, alles dieses in einem gewissen Eklektizismus in der Begründung einer neuen akademischen Kunstrichtung zu vereinigen. Erinnern wir uns nun der Aussprüche und Zeugnisse über die exzessive technische Raffiniertheit eines jüngeren Kephisodot und der Pergamener und an die Behauptung des Plinius, dafs nach ihnen die Kunst aufgehört habe, um in der uns beschäftigenden Zeit wieder zu erblühen, so können wir begreifen, wie dies zu einer Renaissance der griechischen Kunst führte, die sich an die älteren Meister zurückwandte und alle die besagten Eigenschaften in sich ausbildete. Kekulé hat an die neuere Analogie bei den Caracci erinnert. Ich möchte noch, was das Zurückgehen auf den strengeren Charakter der älteren Kunst anbetrifft, auf die naheliegenden Analogien der sog. »Nazarener« in Deutschland und der noch heute wirkenden sog. »Präraphaeliten« in England hinweisen. Bei Stephanos scheint dieser Charakter schon etwas zurückgedrängt, und in Menelaos scheint uns der Übergang von der spezifisch-griechischen Kunstrichtung zu der mehr spezifisch-römischen Kunst bezeichnet zu sein.

Für die Litteratur sind schon die Hauptwerke angegeben. Man könnte noch aufser auf Brunn (a. a. O.) und Overbeck (Gesch. d. griech. Plastik) besonders auf die angeführte Monographie Kekulés und den Aufsatz von Flasch aufmerksam machen.

[C. Waldstein]

Peiraieus. Wir behandeln unter diesem Titel als Anhang zur Topographie von Athen (oben S. 144 bis 209) die Häfen Athens.

Die ihrer natürlichen Beschaffenheit nach bereits oben S. 144 f. geschilderte Hafenküste Athens zerfällt in die flach gestreckte phalerische Bucht und das westlich angrenzende Gebiet des Peiraieus. Bis zum fünften vorchristlichen Jahrhundert, auch nachdem der Peiraieus seine Inselnatur längst verloren hatte, genügte der athenischen Seeschiffahrt die Rhede des Phaleron, wo das Meer sich einst bis auf 20 Stadien der Hauptstadt näherte (Paus. VIII, 10, 3; Schol. Aristoph. Av. 1694). Auf die Wahl des entfernteren Peiraieus als Haupthafen der Stadt (unter Themistokles als Archon, Olymp. 74,3) folgte alsbald (gleich nach Abzug der Perser) durch Ummauerung der ganzen Halbinsel die Begründung der attischen Wehrkraft zur See, welche ihren äufseren Abschlufs in der engen Verbindung von Stadt und Hafengebiet vermittelst der »langen Mauern« fand.

Mauern. Das System dieser Befestigungen führt unsere Übersichtskarte »Athen-Peiraieus« (s. oben, als Beilage zum Artikel »Athen«) vor, welche J. A. Kaupert zu seinem Maueraufsatze (Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 608 f.) meist auf Grund noch vorhandener Spuren entworfen hat. (Vgl. für die Details auch G. Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 S. 1 f. nebst den 6 Tafeln, und G. v. Alten, »Die Befestigungen d. Hafenstadt Athens« in den »Karten von Attika« I S. 10 f. mit zahlreichen Skizzen.)

Die von Themistokles nach der Schlacht bei Salamis erbaute Ringmauer des Peiraieus (Thukyd. I, 93) war am Ende des peloponnesischen Krieges durch Lysander gründlich zerstört worden [Olymp. 94,1 = 404 v. Chr.]. Die heute noch sehr bedeutenden Reste der Land- und namentlich der Seebefestigung rühren somit, da sie im ganzen aus einem Gusse sind, von der Wiederherstellung durch Konon [Olymp. 96,4 = 393 v. Chr.] her, welche, abgesehen von mehr oder minder durchgreifenden Reparaturen und Verstärkungen (vgl. Karten v. Att. S. 29 f.), bis auf die Belagerung und Eroberung des Peiraieus durch Sulla Bestand hatte.

Auf der Seeseite folgen die Mauern im Abstande von 20—40 m den Biegungen der Küstenlinie. Aus peiraiischem Kalkstein sorgfältig gefügt, haben dieselben eine Dicke von 3—3,60 m, doch pflegt das Innere nur aus Füllwerk von Erde und Steinbrocken zu bestehen. Im Abstande von 50 bis 60 m springen etwa 6 m breite Türme um 4 bis 6 m vor. Die Eingänge zu den Häfen (s. unten) waren durch Steindämme verengert. (Näheres über diese Verschlüsse s. Karten v. Att. S. 12 f. mit den Skizzen).

Die den nördlichen Teil der Halbinsel begrenzende Landbefestigung folgte im Osten, an der phalerischen Seite, den Abhängen der Munichiahöhe; westlich ist ihr Lauf durch das Terrain weniger bestimmt vorgezeichnet, da sich hier der angeschwemmte Boden bis an den seichten nördlichen Teil des Haupthafens heranzieht. Alle Anzeichen sprechen indes dafür, dafs die Mauer diesen für die Seefahrt unnützen Teil auf einem breiten Damme (χῶμα, hier vielleicht διάζευγμα genannt; vgl. Karten v. Att. I S. 16 f. 51 f.) durchsetzte, um dann die Halbinsel Eetioneia zu umziehen. (Näheres über die dort vorhandenen bedeutenden Reste einer doppelten Befestigungslinie s. unten S. 1197).

In der Mitte etwa der Landmauer, wo dieselbe am meisten nach Norden vorspringt, verlangte ihre tiefe Lage, sowie die Kommunikation mit der Hauptstadt eine verstärkte Sicherung. Hier ist die Mauer deshalb völlig massiv in einer Dicke von 8 m ausgeführt. Zwei Thore, deren Fundamente und untere Steinschichten zum Teil wohl erhalten sind, öffnen sich hier im Abstande von ca. 170 m ziemlich parallel nach Nordosten (vgl. Karten v. Att. I S. 16 f.). Das westlich gelegene wird auf der Aufsenseite von zwei auf ovaler Basis stehenden Türmen flankiert, nach innen ist ein Thorhof und ein zweiter Verschlufs anzunehmen, wie er sich beim östlichen Thore noch erhalten hat. Die Nähe der beiden Thore wird erklärt durch den von Alten (a. a. O.) nachgewiesenen Ansatzpunkt der nördlichen langen Mauer hart westlich beim Ostthore, welches somit innerhalb derselben lag, während das Westthor aufserhalb, doch noch unter dem Schutz der Mauer die gewöhnliche Fahrstrafse nach Athen (τὴν εἰς τὸν Πειραιᾶ ἁμαξιτόν Xenoph. Hell. II, 4, 10) einleitete. Hier stand denn auch vermutlich bei einem Pförtchen jener Ἑρμῆς πρὸς τῇ πυλίδι, welchen die neun Archonten beim Beginn der Peiraieus-Ummauerung weihten (vgl. Harpocr. s. v. Ἑρμῆς ... παρὰ πυλῶνα τὸν ἀττικόν, vielleicht besser mit Leake ἀστικόν; s. auch Ps. Demosth. 47, 26; Wachsmuth, D. St. Ath. I, 207 f. und meine Bemerkungen Karten v. Att. I S. 39 f.).

Der Gesamtumfang der Peiraieusbefestigung betrug (nach Thukyd. II, 13, 7) 60 Stadien, womit die von Kaupert (Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 621 f.) auf 11054 m berechnete einfache Länge der Mauerlinie wohl übereinkommt.

Um das Jahr 460, beim Beginn der Fehden mit Korinth, Epidauros und Aegina, welche dem peloponnesischen Kriege vorausgingen, begannen (nach Thukyd. I, 107) die Athener den Bau zweier langen Mauern nach dem Phaleron und nach dem Peiraieus. Später setzte Perikles, wohl erst in der Zeit seiner unbeschränkten Hegemonie (vgl. Wachsmuth, D. St. Ath. S. 559), nicht ohne Mühe den besonders kostspieligen und schwierigen Bau der mittleren Schenkelmauer durch (τὸ μακρὸν τεῖχος τὸ νότιον,

τὸ διὰ μέσου τεῖχος, vgl. Plut. Perikl. 13; Platon Gorg. S. 455 e). Nach Herstellung dieses doppelten Anschlusses der Hafenstadt an Athen liefs man die phalerische Mauer bereits während des peloponnesischen Krieges verfallen.

Die Länge der letzteren gibt Thukydides auf 35, die der beiden zum Peiraieus führenden Schenkel auf je 40 Stadien an (II, 13, 7).

Leider ist es bisher nicht gelungen, den Lauf der phalerischen Mauer an vollkommen sichern Spuren zu ermitteln. Kauperts Ansetzung (s. unsre Skizze) gibt mit sorgfältiger Berücksichtigung der Terrainverhältnisse und geringer Anhaltspunkte die wahrscheinlichste Linie, welche auch der überlieferten Länge von 35 Stadien entspricht. Der Anschlufs an den athenischen Mauerring könnte auch weiter westlich gesucht werden, während der Endpunkt beim Vorgebirge Trispyrgi (Kap Kolias) wohl richtig bezeichnet ist.

Über den Verlauf der nördlichen und mittleren Mauer können Zweifel nicht in demselben Grade obwalten, nachdem die Anschlüsse an die Peiraieusbefestigung und andre Reste (namentlich der nördlichen Mauer, unter der heutigen Fahrstrafse) beobachtet worden sind. Darnach scheinen dieselben auf der gröfsten Strecke ihres Weges parallel im Abstande von 1 Stadion etwa verlaufen zu sein. Die Annahme, dafs sie beim Nymphenhügel und beim Museion die athenische Ringmauer erreichten, beruht mehr auf Erwägungen, die das Terrain an die Hand gibt, als auf unmittelbaren Spuren.

Der Peiraieus, nach Nordosten zu nur durch angeschwemmtes Terrain mit dem Festlande verbunden, stellt ein vielfach ausgezacktes felsiges Gebiet aus festem Kalkstein dar, welches nach Osten und Süden hart und steil an das Meer tritt, nach Nordwesten dagegen sich mehr plateauartig abdacht. Diese Felsmassen haben zwei Knotenpunkte, die sich von Nordost zu Südwest gegenüberliegen und durch eine niedrigere gratartige Erhebung verbunden sind. Die nordöstliche ansehnlichere Höhe, welche vielleicht in ältester Zeit schon befestigt war und später ein makedonisches Kastell trug, hiefs Munichia (86,59 m üb. d. M.) (Strab. IX, 395: λόφος δ'ἐστὶν ἡ Μουνυχία χερρονησιάζων. Die richtige Schreibung Μουνιχία von μούνιχος μόνος geben die Inschriften). Eng verbunden mit ihr ist der alte Kult der Artemis Munichia (vgl. Suid. s. v. Ἔμβαρός εἰμι; Paus. I, 1, 4 u. a.). Die Lage ihres Heiligtums, neben der auch die thrakische Göttin Bendis verehrt wurde (τὸ Βενδίδειον, vgl. Xenoph. Hell. II, 4, 11), läfst sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Auf dem Gipfel der flachen Pyramide steht jetzt die Kapelle des Hag. Elias. Das andre felsige Gebiet ist von Natur und durch zahlreiche antike Steinbrüche zerklüftet. Es nimmt die ganze südliche Halbinsel ein (höchste Erhebung 57 m üb. d. M.) und trug vermutlich den Namen Ἀκτή (im engeren Sinne, vgl. Lycurg. c. Leocr. § 17. 55; Diod. XX, 45), nach welchem der vorzugsweise hier gebrochene treffliche Kalkstein ἀκτίτης λίθος hiefs (vgl. Harpocr. Suid. s. v. Ἀκτή; Bekk. an. gr. I S. 370, 8).

Als dritter Bestandteil ist an der Hafenbildung des Peiraieus die felsige mit den westlichen Bergen des Festlandes zusammenhängende Halbinsel Eetioneia beteiligt (Harpocr. s. v. Ἠετιώνεια ... ἡ ἑτέρα τοῦ Πειραιέως ἄκρα, Thukyd. VIII, 90, 3: χηλὴ γάρ ἐστι τοῦ Πειραιῶς ἡ Ἠετιώνεια καὶ παρ' αὐτὴν εὐθὺς ὁ ἔσπλους ἐστίν).

Diese Höhen umfassen drei mehr oder minder geräumige, schon von der Natur höchst vorteilhaft gestaltete Häfen. Den grofsen westlichen Haupthafen, welchen die Eetioneia und ihr gegenüber die Akte mit einem Vorsprunge (wahrscheinlich τὸ κατὰ τὸν Ἄλκιμον ἀκρωτήριον bei Plut. Themist. 32) bis auf einen schmalen, nicht durch Molen und Türme verwahrten Durchgang schliefst. Das zweite, kreisrunde Becken mit südlichem Eingange zwischen Munichiahöhe und Akte (heute Paschalimani) ist von Ulrichs (Reisen u. Forsch. II S. 171) als der Hafen Zea (ὁ ἐν Ζέᾳ λιμήν) erwiesen, welcher nebst dem elliptischen Hafen Munichia (heute Phanári), östlich unterhalb der gleichnamigen Burg die »λιμένες ἕτεροι τοῦ Πειραιέως« (Timaios, lex. Plat. S. 260) bildete.

Eine Beschreibung des Haupthafens (ὁ μέγας λιμὴν τοῦ Πειραιῶς Plut. Themist. 32) liefert das freilich nicht ganz lückenlos erhaltene Fragment aus der topographischen Schrift des Menekles, Schol. Aristoph. Pax 145 = C. Müller, frgm. hist. gr. IV S. 450, 4: ἔχει δὲ ὁ Πειραιεὺς λιμένας τρεῖς, πάντας κλειστούς· εἷς μέν ἐστιν ὁ Κανθάρου λιμὴν καλούμενος, ἐν ᾧ τὰ νεώρια ἑξήκοντα, εἶτα τὸ Ἀφροδίσιον, εἶτα κύκλῳ τοῦ λιμένος στοαὶ πέντε. [Vgl. auch dieselbe Aufzählung: νεώρια, Ἀφροδίσιον und στοαί in der neuerdings aufgefundenen, leider lückenhaften Inschrift: Ἐφημ. ἀρχ. [3]1884 S. 167 f. Z. 46. Vorher ging: ἐν τῷ μεγάλῳ (λιμένι?)] Es ist klar, dafs hier nur von einem (dem gröfsten) der drei Häfen und seinen Teilen die Rede ist. Doch hiefs derselbe schwerlich in seinem ganzen Umfange der Kantharoshafen, welcher nur selten genannt wird und im Vergleich zu Zea und selbst zu Munichia nach Ausweis der Seeurkunden die wenigsten Kriegsschiffe beherbergte. Vielmehr wird der Kantharoshafen selber nur ein Teil, nämlich die südöstlichste Ausbuchtung, des grofsen Hafens gewesen sein, wo früher noch beträchtliche Reste der Steindämme für Schiffshäuser (s. »Zea«) beobachtet wurden. (Somit wäre eine Lücke im Texte anzunehmen und nach Wachsmuth, D. St. Ath. S. 311 etwa auszufüllen: εἷς μὲν [ὁ μέγας λιμὴν ἔνθα πρῶτός ἐστιν] ὁ Κανθάρου λιμήν.) Das

Aphrodision bezieht sich auf das von Konon nach dem Sieg bei Knidos der knidischen Aphrodite Euploia πρὸς τῇ θαλάσσῃ erbaute Heiligtum (Paus. I, 1, 3). Vermutlich lag es auf dem Vorsprunge, welcher den Kantharoshafen im Norden begrenzt (ebenda fand sich auch eine Weihinschrift an die Göttin, Rangabé, Ant. hell. 1069). Über alte, hier gefundene Reste einer späten Halle und alter Triglyphen aus Porosstein, welch letztere zu dem Tempel gehört haben können, vgl. Ross zu Boeckhs Seeurkunden S. VIII f.

Nach dem ferneren Wortlaut des oben citierten Scholions umgeben den übrigen Kreis des Hafens (doch wohl mit Ausnahme der Eetioneia) fünf Hallen, ähnlich wie sich auch heute wieder Arkadenreihen herumziehen. Eine derselben war unzweifelhaft das Deigma oder die Warenbörse, deren Lage am Ufer zudem bezeugt ist (vgl. Polyaen. VII, 22; Karten v. Att. I S. 50). Näheres über die Bestimmung des Gebäudes: Ulrichs, Reisen u. Forsch. II S. 199 f. [Anderswo lag vermutlich das in der eben erwähnten Inschrift Ἐφημ. ἀρχ. 1884 S. 167 f. Z. 47 genannte, von Pompejus errichtete Deigma.]

Auch die andern Stoen dienten als Handels- und Lagerräume. Sie gehörten, wenigstens soweit sie den östlichen Uferrand einnahmen, zum Emporion im engeren Sinne, einem zur Kontrolle der Wareneinfuhr bestimmt abgegrenzten Gebiete (vgl. Ulrichs II S. 197; Karten v. Att. I S. 47 u. 49 f.). Im Peiraieus wird die Breite dieser wohl dem Staate gehörigen Zone, sowie vermutlich auch ihre Südgrenze durch einen noch in situ oberhalb des Aphrodision stehenden Inschriftstein aus dem 5. Jahrh. v. Chr.: C. J. Att. I, 519: Ἐμπορίου καὶ ὁδοῦ ὅρος monumental bezeugt.

Auch die fünfte und letzte Stoa an der Nordseite des Hafens (welche, wie ich Karten v. Att. I S. 49 f. angenommen habe, nicht mehr im Emporion lag) können wir mit hinlänglicher Sicherheit benennen. Thukydides erwähnt VIII, 90, 3 nur μεγίστη στοά, welche die oligarchischen »Vierhundert« im Jahre 411 v. Chr. in ihre Befestigung der Eetioneia mit hineinzogen (διῳκοδόμησαν δὲ καὶ στοάν, ἥπερ ἦν μεγίστη καὶ ἐγγύτατα τούτου [der Eetioneiamauer] εὐθὺς ἐχομένη ἐν τῷ Πειραιεῖ). Dieselbe ist vermutlich eins mit der μακρὰ στοά bei Pausanias (I, 1, 3, dabei die ἀγορὰ τοῖς ἐπὶ θαλάσσης, hinter ihr Statuen des Zeus und des Demos von Leochares), und ferner, da auch Demosthenes XXXIV, 37 vom Mehlverkauf bei der μακρὰ στοά im Peiraieus spricht, identisch mit der von Perikles erbauten Στοὰ ἀλφιτόπωλις (Schol. Aristoph. Ach. 548).

Eine strenge Regelung des Verkehrs im Haupthafen beweisen noch zwei gewifs nicht fern von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort im Wasser gefundene Inschriftsteine von gleicher Art und Zeit wie der Emporiongrenzstein (C. J. Att. I, 520. 521), von denen der erste südlich bei unserm Aphrodision dem jetzigen Zollhause, der andre vor unserer Makra Stoa zum Vorschein kam, mit der gleichlautenden Aufschrift: πορθμείων ὅρμου ὅρος, also Anlegeplätze für kleinere Frachtschiffe an beiden Enden des eigentlichen Emporion.

Die Halbinsel Eetioneia ist besonders ausgezeichnet durch Reste der Befestigungswerke, welche auch die kleine westlich davon gelegene Bucht von Krommydaru (im Altertum wohl κωφὸς λιμήν genannt, Xenoph. Hell. II, 4, 31) umziehen und von doppelter Art zu sein scheinen (s. die Details bei Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 Taf. V. VI; v. Alten, Karten v. Att. I S. 19 f.). Wir unterscheiden eine innere Mauerlinie, die mit einem 16 m dicken Rundturme bei der Stelle des östlichen Ufers ansetzt, wo der Damm die nördliche, seichte Ausbuchtung des Peiraieushafens durchschnitt, um sodann den Grat der Halbinsel in westlicher Richtung zu ersteigen, und nachdem sie hier ein von zwei 10 m im Durchmesser haltenden Rundtürmen flankiertes, durch einen Felsgraben verstärktes Thor formiert hat, auf der Höhe südwärts bis zur äufsersten Spitze der Halbinsel herabzulaufen. Hier endigt sie in einem grofsen viereckigen und einem runden Turm. Im Anschlufs an diese umgibt eine andre, zum Teil polygonale, doch ziemlich schwache Mauer die westliche Bucht und das anstofsende Thal; doch ist ihr nördlicher Verlauf nicht völlig klar.

Man hat an diesen Mauern die Befestigung herauszufinden gesucht, welche die »Vierhundert« nach dem ausführlichen Bericht des Thukydides (VIII, 92) auf der Eetioneia anlegten. Thukydides unterscheidet eine alte, dem Festlande zugewandte und die neu aufgeführte innere Mauer, die sich bei der Hafeneinfahrt in dem einen der beiden (noch vorhandenen) Türme vereinigt hätten: ἐπ' αὐτὸν γὰρ τὸν ἕτερον πύργον ἐτελεύτα τό τε παλαιὸν τὸ πρὸς ἤπειρον καὶ τὸ ἐντὸς τὸ καινὸν τεῖχος τειχιζόμενον πρὸς θάλατταν. Daraus folgt, dafs die innere (später wieder zerstörte, daher nicht mehr nachweisbare) Mauer am Ostrand der Halbinsel bis zur Südspitze gezogen war. Die äufserste Polygonalmauer im Westen mag einer Fortifikation des 4. Jahrhunderts angehören (vgl. Karten v. Att. I S. 52). Der umschlossene Raum war später bewohnt und hat noch heute einige Heiligtümer in Form von Marmoraltären aufzuweisen, deren einer eine phönikische Weihinschrift an Baal-Sochen trägt [ebenda fand sich neuerdings eine zweite phönikische (Grab-) Inschrift: Ἐφημ. ἀρχ. 1884 S. 67 f.], während auf zwei Votivbasen Hermes und ein Soter genannter Gott erscheinen (vgl. Pervanoglu, Arch. Anz. 1866 S. 291 f.; Hirschfeld, Arch. Ztg. 1873 S. 20 f.).

Bei dem gröfsten Hafen (πρὸς τῷ μεγίστῳ λιμένι Paus. I, 1, 2), d. h. vor der Einfahrt, wurde in spä-

terer Zeit das Grab des Themistokles gezeigt. Eine genauere Beschreibung der Örtlichkeit, welche der Perieget Diodor (bei Plut. Themist. 32) gibt, macht es wahrscheinlich, dafs die hart am Meer im Felsen erhaltenen Spuren eines viereckigen Unterbaues auf der Südspitze des am meisten nach Westen vortretenden Zipfels der Akte von jenem auf Themistokles bezogenen Denkmal herrühren (s. meine Ausführung Karten v. Att. I S. 54). Daneben an wenig höherer Stelle bezeichnen einige Blöcke, sowie acht Säulentrommeln aus Kalkstein (Durchm. 1,55—1,65 m) die Reste einer Leuchtsäule für die Hafeneinfahrt. Ihnen entspricht an gegenüberliegender Stelle des westlichen Ufers ein kreisrunder Unterbau (Durchm. ca. 5,50 m) nebst Stücken eines profilierten Aufsatzes und etwas kleineren Säulentrommeln, welche somit von der zweiten, korrespondierenden Leuchtsäule herrühren. Nach dem »Grab des Themistokles« bezeichnet Paus. I, 1, 3 als θέας δὲ ἄξιον τῶν ἐν Πειραιεῖ μάλιστα das Temenos des Zeus und der Athena. Es ist das berühmte Heiligtum des Zeus Soter und der Athena Soteira, mit Säulenhallen (Strab. IX, 395), welche Gemälde des Leosthenes und seiner Söhne von der Hand des Arkesilas enthielten. Der Altar des Gottes wurde jährlich geschmückt (vit. X orr. 846 d); zahlreiche Weihgeschenke füllten den freien Raum des Temenos (vgl. Lycurg. c. Leocr. 136); von der Hand des (älteren) Kephisodot rührte eine berühmte Athena und ein Altar her (Plin. 34, 74; vgl. Karten v. Att. I S. 42). Da Zeus Soter im Peiraieus Seefahrergott war (vgl. Aristoph. Plut. 1175 f.), dem die heimkehrenden Kaufleute opferten, wird sein Heiligtum in der Nähe des Handelshafens gesucht werden dürfen, wahrscheinlich auf der geräumigen Fläche, die sich von der nordöstlichen Ecke desselben zur Munichia hin ausbreitet (s. Karten v. Att. a. a. O., ebenda auch einige dorische Säulenreste). Dasselbe, nach Norden zu breitere, nach der Aktehalbinsel mehr eingeengte Plateau trug den gröfsten Teil der bewohnten Stadt und vermutlich in seiner Mitte, an der vom nördlichen grofsen Thore ausgehenden Hauptachse den Marktplatz (ἡ ἀγορὰ ἡ ἐν Πειραιεῖ, Ἀθήν. VI S. 158), welche nach dem unter Perikles wirkenden Begründer der ganzen Stadtanlage, dem Architekten Hippodamos von Milet, auch ἀγορὰ Ἱπποδάμειος genannt wurde. Von dem einheitlichen, mathematisch und philosophisch angelegten Gründungsplane des Peiraieus legen noch zahlreich erhaltene Spuren der vollkommen geradlinigen Häuserfluchten Zeugnis ab; wir wissen von sehr breiten Feststrafsen, die zu den Heiligtümern der Artemis Munichia und der Bendis (Xenoph. Hell. II, 4, 11), sowie zu denen des Dionysos und Zeus Soter führten (vgl. die Inschrift vom Jahre 320 Ἀθήναιον VI, 158). Besonders unmittelbare, monumentale Zeugnisse aber besitzen wir in einer ganzen Reihe gleichartiger Kalksteincippen mit Inschriften aus dem 5. Jahrhundert (einzelne bereits oben erwähnt), welche öffentliche Gebäude und Anlagen, Strafsen, Quartiere, Plätze und gewifs auch heilige Bezirke abzugrenzen bestimmt waren. (Vgl. meine Zusammenstellung derselben, Karten v. Att. I S. 72 a. Anf.; über das hippodamische Einteilungsprinzip Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 S. 2 f., darnach und auf Grund der vorhandenen Reste die Rekonstruktionen der alten Peiraieusstadt von Hirschfeld a. a. O. Taf. I; von Kaupert u. Milchhöfer, Karten v. Att. Bl. II a. Dazu kommen die im Jahre 1884 aufgedeckten Reste eines sehr stattlichen Privathauses, dessen Säulenhof vermutlich ein kleines Dionysosheiligtum umschlofs: Mitt. d. Inst. IX, 279 f. Taf. XIV u. XV und die Inschriften der Dionysiasten, ebdas. S. 288 f.)

Die hippodamische Agora bildete den Mittelpunkt der eigentlichen Stadt, des ἄστυ (in zweien jener Grenzinschriften so genannt; vgl. Ἀθήναιον VII S. 386); wahrscheinlich stand am Markte oder inmitten desselben das Heiligtum der Hestia (J. A. Att. II, 589). Ein anderes, ebenfalls schon von Hippodamos zur Besiedelung ausgeteiltes Quartier war die Munichia, d. h. die terrassenförmigen Abhänge auf der Westseite des Burghügels. (Vgl. den neuerdings in situ, westlich unterhalb der Munichiahöhe aufgefundenen, auf Bl. II u. II a der Karten v. Att. eingetragenen Grenzsteine, Text S. 30: [ἄχρι τῆς] δε τῆς ὁδοῦ τῇδε ἡ Μονιχίας ἔστι νέμησις.) Dieses Quartier enthielt, abgesehen von den schon genannten Heiligtümern der Artemis und Bendis, vor allem das Heiligtum des Dionysos nebst dem Dionysostheater ἐν Μουνυχίᾳ oder Μουνυχίασιν (vgl. Xenoph. Hell. II, 4, 32; Ἀθήναιον VI S. 158 f.). Die Lage des letzteren erkennt man noch in dem grofsen Halbrund am Nordwestabhange des Munichiahügels; bedeutende Überreste scheinen unter der Verschüttung nicht mehr vorhanden zu sein (s. Karten v. Att. I S. 63). Mit der Agora war es durch eine gerade abwärtsführende Strafse verbunden (Xenoph. a. a. O.), wodurch die Lage des Marktes noch näher bestimmt wird.

Südwärts der Agora, auf dem Wege zur Akte, scheinen zwischen Zea- und Peiraieushafen noch mehrere Heiligtümer, zum Teil private und fremde Kulte, angesiedelt gewesen zu sein (s. meine Aufzählung der verschiedenartigen aus inschriftlichen und anderen Funden sich ergebenden Spuren: Karten v. Att. I S. 43 f.). Namentlich begegnen wir auf diesem Gebiete zwei weiblichen Gottheiten, und den ihnen verwandten Kreisen: der syrischen Aphrodite und der Göttermutter. Auf erstere beziehen sich mehrere zwischen Emporion und Zeahafen gefundenen Inschriften: C. J. Att. II, 627; Ἀθήν. VIII, 296 = Bull. de corresp. hell. III

S. 510 f.; Ἀθήν. VIII S. 403 (Ἔρωτος Οὐρανίου, vgl. Aphrod. Urania, d. i. die syrische; s. Wachsmuth, D. St. Ath. I S. 411); C. J. Att. III, 1280 a. Unzweifelhaft ist es eben diese Göttin, deren Heiligtum die Kitier (von Kypros) nach C. J. Att. II, 168 (v. J. 333/2 v. Chr.) im Peiraieus errichten durften.

Das Heiligtum der Göttermutter ist durch ein reiches Material an Inschriften und Votiven bezeugt, deren Fundorte am Abhange des vordersten Hügels der Akte, des sog. »Windmühlenberges«, die Lage des Heiligtums auf oder an der Höhe sehr wahrscheinlich machen (vgl. die französischen Ausgrabungen Ἐφ. ἀρχ. II Bl. 50; Foucart, les associations rélig. S. 85 f. Neuere Funde in meiner Anm. 43 zu S. 45 der Karten v. Att. I). Über Kult und Priesterschaft, sowie über die Verbindungen mit andern Gottheiten, welche die besonders von den Orgeonen verehrte Μήτηρ θεῶν hier eingegangen ist, vgl. ebenfalls Karten v. Att. I S. 46.

Aufser den Heiligtümern und zahlreichen Fundamenten, Fufsböden aus Meerkieseln und Zisternen, welche die dichte, regelmäfsige Bewohnung dieses Terrains, sowie namentlich auch der Ostseite der Akte bezeugen, haben wir noch nordöstlich von der vorausgesetzten Stätte des Metroon, oberhalb der westlichen Ausbuchtung des Zeahafens, ein zweites Theater im Peiraieus zu nennen, dessen Überreste erst im Jahre 1880 vollkommen blofsgelegt worden sind (aufgenommen von Borrmann, Karten v. Att. I S. 67). Erhalten sind nur die radialen Substruktionen des Sitzraumes, der 46,40 m breit war und ca. 2000 Zuschauer fafste; Breite der Orchestra 16,50 m. Die Fundamente der Bühnenwände zeigen eingeschnittene Umrisse und Dubellöcher für Stützen, welche auf einen Bühnenbau aus Holz schliefsen lassen. Auf dieses Theater ist vermutlich die Bauinschrift aus dem Ende des 3. Jahrh v. Chr. Ἀθήν. I S. 11 f. zu beziehen. Die dorischen Tempelreste oberhalb des Theaters, welche in eine byzantinische Kirche vermauert waren, mochten zu einem Heiligtum gehört haben, mit welchem die Aufführungen im Theater in Beziehung standen. Karten v. Att. I S. 45 habe ich an Poseidon erinnert, dem Lykurg im Peiraieus kyklische Agone eingerichtet hatte (vit. orr. S. 348 f.).

Der zweitgröfste Peiraieushafen ὁ ἐν Ζέα λιμήν war, wie die noch vorhandenen Reste der vom Ufer ausgehenden niedrigen Mauern aus Kalkstein beweisen (verzeichnet und vermessen von Graser im Philolog. XXXI S. 1 f.), in seinem ganzen Umkreis mit Schiffshäusern besetzt. Nach Ausweis der Seeurkunden war im Zeahafen mehr als die doppelte Zahl der Schiffe als im Kantharos- und Munichiahafen untergebracht. Das ganze Gebiet war staatlich abgegrenztes Eigentum, ich habe deshalb mit der Arsenalanlage eine jener hippodamischen Grenzinschriften (Ἀθήν. VIII S. 290: Προπύλου δημοσίου ὅρος) in Verbindung gebracht, die vielleicht vor dem Haupteingang zu dem Bezirke von Zea stand. Die einzelnen Schiffshäuser waren, wie andre Grenzsteine erweisen, in Gruppen eingeteilt, deren Benennung je einer attischen Trittys zufiel (vgl. Karten v. Att. S. 57 f.; die vier Steine in Anm. 75 aufgeführt, z. B. C. J. Att. I, 517: δεῦρε Ἐλευσινίων τριττὺς τελευτᾷ, Περαιῶν δὲ τριττὺς ἄρχεται u. s. w.).

Meine Annahme (Karten v. Att. I S. 59), dafs jenes Propylaion zum Arsenal in Zea führt, wird bestätigt durch die neuerdings (i. J. 1882) aufgefundene grofse Gründungsurkunde der berühmten Skeuothek des Philon (Foucart, Bull. de corresp. hell. VI, 540 f.; Fabricius, Hermes XVII S. 551 f.; Dörpfeld, Mitt. d arch. Inst VIII S. 147 f.; zuletzt B. Keil, Hermes XIX S. 149 f.), denn das Zeughaus sollte darnach erbaut werden: bei dem Thore, durch welches man vom Markte her (in den ummauerten Raum von Zea) kommt, und zwar in der Richtung der unter einem Dache befindlichen Schiffshäuser (Z. 4 f.: σκευοθήκην οἰκοδομῆσαι τοῖς κρεμαστοῖς σκεύεσιν ἐν Ζείᾳ ἀρξάμενον ἀπὸ τοῦ προπυλαίου τοῦ ἐξ ἀγορᾶς προσιόντι ἐκ τοῦ ὄπισθεν τῶν νεωσοίκων τῶν ὁμοτεγῶν) in einer Länge von 4 Plethren (= 400 Fufs) und einer Breite von 55 Fufs (mit den Mauern). Die genauere Lage des Zeughauses war bisher unbekannt. Ross suchte es am Kantharoshafen; Wachsmuth (D. St. Ath. S. 321) betonte zuerst die Notwendigkeit, es näher an Zea zu rücken; Karten v. Att. I S. 48 nahm ich es aus diesen und andern Gründen auf der Höhe zwischen beiden Häfen an. Der Neubau für das hängende Schiffsgerät des Arsenals wurde etwa im Jahre 347/6 begonnen und 330/29 vollendet (vgl. Fabricius a. a. O. S. 557 f.), ein vielbewundertes Werk (Plat. Sull. 14) des Eleusiniers Philon, welchen die Inschrift zusammen mit Euthydemos aus Melite als Verfasser des Bauprogramms nennt. Auf die innere, höchst kunstvolle Einrichtung, welche wir aus der Inschrift in allem Detail kennen, kann hier nicht näher eingegangen werden. Das Gebäude, aufsen mit Triglyphenfries geschmückt, war auf den beiden Schmalseiten zugänglich; zwei Reihen von je 35 ionischen Säulen aus Porosstein bildeten im Innern ein 20 Fufs breites Mittelschiff, welches als δίοδος τῷ δήμῳ διὰ μέσης τῆς σκευοθήκης (Z. 12) frei blieb, während »die Seitenschiffe zur Aufbewahrung der Schiffsgeräte dienen. Zu diesem Zwecke sind die letzteren durch eine Zwischendecke in zwei Geschosse geteilt. Das Erdgeschofs enthält in grofsen Schränken die Segel und andre Geräte aus Zeug, während auf der Galerie die Taue und das Takelwerk in offenen Gestellen untergebracht sind« (Dörpfeld a. a. O. S. 149). Infolge der Einnahme des Peiraieus durch Sulla (86 v. Chr.) wurde auch das Zeughaus gänzlich niedergebrannt (Appian. b. Mithr. 41; Strab. IX S. 395).

Westlich vor der Einfahrt zum Zeahafen schneidet in die Aktehalbinsel noch eine kleine Bucht ein, innerhalb deren eine jetzt mit Steinen eingefafste Quelle, das Τζιρλονέρι, zu tage tritt. Ulrichs (Reisen u. Forsch. II S. 173 f.) hat hier die Stätte des alten Gerichtshofes Phreattys (ἐν Φρεαττοῖ, vgl. Harpocr. s. v.) zu erkennen geglaubt, wo sich der Flüchtige, welcher noch eines zweiten Verbrechens angeklagt war, vom Schiffe aus rechtfertigen konnte (vgl. Demosth. XXIII, 78; Pollux VIII, 120). Nach Bekk. anecd. gr. I, 311, 17 f. lag die Stätte aber noch ἐν Ζεᾷ, auch rechtfertigt die eine Quelle (πηγή) nicht wohl den Namen »Phreattys«. Ich habe deshalb (Karten v. Att. I S. 59 f.) vermutungsweise auf die Südspitze der den Zeahafen östlich abschliefsenden Halbinsel hingewiesen (vgl. v. Altens Skizze a. a. O. S. 30), welche durch eine Anzahl von Felslöchern unklarer Bestimmung charakterisiert wird. Auf derselben Halbinsel befinden sich mehrere ringsum senkrecht umschnittene Felsgruppen, welche auf allen Seiten sowie auf ihrer oberen Fläche zahlreiche Votivblenden und Lagerspuren von Anathemen enthalten (vgl. Atlas v. Athen Bl. XII). In der Nähe wurde eine Anzahl vermutlich daher stammender von Marmortafeln mit Schlangenreliefs gefunden (Karten v. Att. I S. 60; vgl. auch Arch. Ztg. 1879 S. 103 f.), die dem Zeus Meilichios (so einmal inschriftlich; einmal τῷ θεῷ, vgl. darüber Foucart, Bull. de corresp. hell. 1884 S. 507), vielleicht auch noch andern verwandten Gottheiten und Heroen gewidmet waren. (Vgl. den Zeus Philios in dem gleichfalls beim Zeahafen entdeckten Votivrelief: Schöne, Gr. Rel. 105; Asklepios: Εφημ. ἀρχ. 1884 S. 219; Schol. Aristoph. Plut. 621.)

Über die Munichiahöhe mit ihrem späteren makedonischen Kastell und das wohl am Südabhange gelegene Heiligtum der Artemis Munichia (nebst dem der Bendis) haben wir bereits oben S. 1196 u. 1198 gesprochen. Nachzutragen bleibt noch eine merkwürdige unterirdische Anlage südlich oberhalb des Munichiatheaters: ein breiter Treppenschacht, welcher auf 165 Stufen gegen 65 m tief auf horizontale, mit Stuck ausgestrichene Gänge herabführt. Unzweifelhaft sind dieselben behufs Gewinnung des Wassers für die Burg in die Felsen getrieben, wie kleinere Stollen dieser Art auch sonst im Peiraieus, sowie am Lykabettos nachweisbar sind. Vielleicht knüpft sich an diese und ähnliche Anlagen die Schilderung bei Strabo (IX, 395): λόφος ἐστὶν ἡ Μουνυχία . . . κοῖλος καὶ ὑπόνομος πολὺ μέρος φύσει τε καὶ ἐπίτηδες.

Der kleine, ovale Munichiahafen (heute Phanari) am Ostabhang der Burg, durch mächtige Felsriffe und Dammbauten geschützt, zeigt wiederum Spuren von Leuchtsäulen und auf der nördlichen Schere nach Osten zu die Grundspuren eines tempelartigen Baues mit Resten von glatten Kalksteinsäulen Vielleicht ist an das Heiligtum einer Hafengottheit zu denken; vgl. die Inschrift eines Theatersitzes C. J. Att. III, 368: Θεᾶς Σωτήρας ἐλλιμενίας. — Über die Reste von Schiffshäusern vgl. Karten v. Att. S. 14 und Skizze 7—9.

Das Gebiet nördlich und nordöstlich des Peiraieus lernen wir aus zwei Inschriften (C. J. Gr. I, 103 und C. J. Att. II, 573 b) als Sumpf-, Gestrüpp-, Acker- und Weideland kennen, in welchem sich auch zwei offenbar benachbarte Heiligtümer, das Thesmophorion und das Theseion, befanden (vgl. Karten v. Att. I S. 37 f.). Das Thesmophorion, mit welchem die Feste der Plerosiai, der Kalamaia und Skira genannt werden, ist vermutlich identisch mit dem von Pausanias (I, 1, 4) unmittelbar nach der Munichia bei Beginn der Beschreibung des Phaleron erwähnten Δήμητρος ἱερόν, in dessen Nähe: (ἐνταῦθα) καὶ Σκιράδος Ἀθηνᾶς ναός ἐστι. Diese Heiligtümer befinden sich somit auf der Grenze des peiraiischen und phalerischen Gebietes.

Das Theseion habe ich, da ein solches innerhalb der langen Mauern (ἐν μακρῷ τείχει εἰς τὸ Θησεῖον) erwähnt wird, in einem auf dem nordöstlichsten Ausläufer der Munichiahöhe zwischen der nördlichen und der mittleren langen Mauer befindlichen grofsen Peribolos aus zwei bis vier aufrechtstehenden Reihen von Konglomeratsteinblöcken zu erkennen geglaubt (vgl. Karten v. Att. I S. 38 mit Skizzen).

In einem schluchtartigen Längsthale südlich von dem genannten Ausläufer, welches auf beiden Seiten Spuren antiker Futtermauern aufweist (vgl. die Skizzen, Atlas v. Athen Bl. X), hat man mehrfach den Hippodrom in Echelidai ansetzen wollen, in welchem (bis zur Anlage des athenischen Stadions?) auch die gymnischen Agone an den Panathenäen gefeiert wurden (Steph. Byz. s v. Ἐχελίδαι; Etym. M. s. v. Ἐνεχελιδῶ; Xenoph. Hipparch. III, 1 § 10). Indes scheint, abgesehen von topographischen Schwierigkeiten (Echelidai soll zwischen dem Peiraieus und dem τετράκωμον Ἡράκλειον gelegen haben, welches wir berechtigt sind, in der Richtung der Meerenge von Salamis zu suchen; vgl. Karten v. Att. II S. 6; Leake, Demen S. 28 d. Übers.), der fragliche Raum für einen Hippodrom bei weitem zu schmal und zu kurz, da er sich östlich nach sumpfigem Gebiete zu öffnet. Wenn nun die regelmäfsige Form und die zum Teil künstliche Herrichtung jenes Platzes allerdings eine Erklärung zu fordern scheint, so könnte man an ein Stadion der Peiraieusstadt denken, umsomehr, als das Heiligtum und das Theater des Dionysos in Munichia demselben ganz nahe benachbart ist (vgl. Karten v. Att. I S. 39 u. Anm. 31).

Wenn das Thesmophorion und das Heiligtum der Athena Skiras (s. oben) von Pausanias

(I, 1, 4) bereits zum Phaleron gezogen werden konnte, so grenzte das Gebiet dieses Demos sehr nahe an die Munichia. Deshalb führt Pausanias denselben auch ohne Entfernungsangabe ein, während er für das darauf folgende Kap Kolias 20 Stadien berechnet (I, 1, 5). Wir können daher den Phaleron unmöglich mit Ulrichs erst bei dem die phalerische Bucht im Osten abschliefsenden Vorgebirge Trispyrgi suchen, wo zudem für die Lage eines Demos nur aufserhalb der phalerischen Mauer Platz bliebe, müssen vielmehr diese hervorragende Örtlichkeit für die ἄκρα Κωλιάς selber in Anspruch nehmen. Dem Vorgebirge Kolias aber, mit seinem Kult der Aphrodite und der Genetyllides (Paus. a. a. O.), war zunächst der Demos Halimus benachbart, da dessen berühmtes Thesmophorion (Paus. I, 31, 1; Clem, Alex. protr. S. 21) unzweifelhaft identisch ist mit dem Δήμητρος ἱερὸν πολύστυλον auf Kolias (vgl. Hesych. s. v. Κωλιάς; Karten v. Att. II S. 2 f.).

Im Phaleron befanden sich aufser den genannten Heiligtümern und dem des Zeus (Paus. I, 1, 4) namentlich solche, welche an die älteste Seefahrerzeit Athens gemahnen: Altäre verschiedener »unbekannter Götter« (vgl. Pollux VIII, 119; Paus. V, 14, 8) und Heroen, darunter der Söhne des Theseus, seiner Steuerleute Nausitheos und Phaiax (Plut. Them. 17; Clem. Alex. protr. S. 12), des Phaleros, des Androgeos, des Skiros (Plut. a. a. O.) u. a. m. Auch ein Heiligtum des Poseidon dürfen wir daselbst voraussetzen (vgl. Dionys. de Dinarch. 10). Endlich werden uns Gräber des Musaios (Diag. Laert. I, 3) und des Aristides (Plut. Aristid. 1) genannt. — Unter den Produkten des Phaleron waren berühmt die Rettiche (Hesych. s. v. Φαληρικαί) und die im seichten Meerwasser gefangenen Sardellen (ἀφύαι, Aristoph. Ach. 901; Av. 76 u. sonst; auch andre Fische: Athen. VII, 285 f. 309 d). [Mh]



1394 Die Verjüngung des Bockes. (Zu Seite 1202.

Pelias. Die Zauberin Medeia (s. Art.), welche alte Leute durch Aufkochen mit Zauberkräutern wieder verjüngen kann, rühmt sich dessen vor dem Könige Pelias, der ihrem Gemahle Jason die Herrschaft vorenthalten hat und deshalb von ihr aufs tiefste gehafst wird. Im Einverständnis mit den eigenen Töchtern des Königs, welche ihr vertrauen, verlockt sie den Alten, sich der Prozedur zu unterziehen, nachdem er selbst die Probe der Verjüngung eines Bockes mit angesehen hat. Natürlich wird der Bethörte nicht wieder ins Leben gerufen. So dichteten die attischen Tragiker. Dafs dieser märchenhaften Erzählung ursprünglich ein Mythus altreligiösen Gepräges zu grunde liege, dessen Element Zerstückelung und Wiedergeburt sind, wie bei Zag-

reus, Melikertes, Jason selbst, hat u. a. Gerhard zu den Auserl. Vasenb. III S. 28 angedeutet. Aber schon bei Pindar Pyth. 4, 250 ist von einem Morde des Pelias die Rede, und Medea zu der bösen Zauberin geworden, als welche die Tragiker sie vorführen. Das Vorspiel zu der Schlachtung des alten Herrschers, die Probe mit der Verjüngung des Bockes, findet sich auf einigen Vasenbildern dargestellt, von denen wir das einer archaischen Amphora bei Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 157, 1 (hier Abb. 1394) mit der Erläuterung des Herausgebers wiederholen. ›In einen schlichten Dreifufs, der an den obersten Enden in Voluten ausläuft, ist ein grofser kunstreicher Kessel eingefügt; aus dem von der Flamme genährten siedenden Wasser desselben sucht ein Widder sich frei zu machen, der als Verjüngungsprobe geopfert wird und, nachdem er dem Tode geweiht schien, die Künste der Zauberei augenfällig bewährt. Der iolkische König sitzt auf einem Sessel daneben; in reichen Mantel gehüllt und am greisen Haar mit einem Stirnband geschmückt, stützt er den linken Arm auf einen Stab und sieht erwartungsvoll dem Ausgange des Wunders zu. Neben ihm steht Medea, deren hoher Kopfputz, dem Kalathos ähnlich, die asiatische Tiara (welche Medea sonst oft trägt) ersetzt, vielleicht mit Bezug auf die oft ähnlich geschmückte Mondgöttin, in deren Dienste sie zauberte. Die Bewegung ihres linken Armes scheint dem Widder im Kessel Mut zu machen, dafs er sich heraus mühen möge; mit ähnlich erhobenen Armen stehen zwei reich geschmückte Jungfrauen ihr gegenüber: ohne Zweifel Antinoe und Asteropeia (Paus. VIII, 11, 2), die Töchter des Pelias, welche das Wunder in grausamer Täuschung frohlockend begrüfsen.‹ — Auf einer andern Vase mit der Aufkochung zeigt die Rückseite Pelias dasitzend, Medea ihm Mut einsprechend, die Tochter beratend (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 157, 3. 4). Ein andermal sehen wir Medea mit dem Schwerte neben dem Kessel zum Opfer bereit stehen; gegenüber Pelias von seinen Töchtern beredet steht soeben auf, um das Wagnis zu versuchen. Auf dem Gegenbilde der Vase Dienerinnen mit dem Bocke, Zauberkästchen und Opfergerät; im Innern der Schale Medea vor Pelias stehend (Arch. Ztg. 1846 Taf. 40). Auf einem cornetanischen Gefäfs schreitet der greise Pelias nach Aufforderung der Töchter zur Verjüngungskur (Annal. Inst. 1876 tav. F).

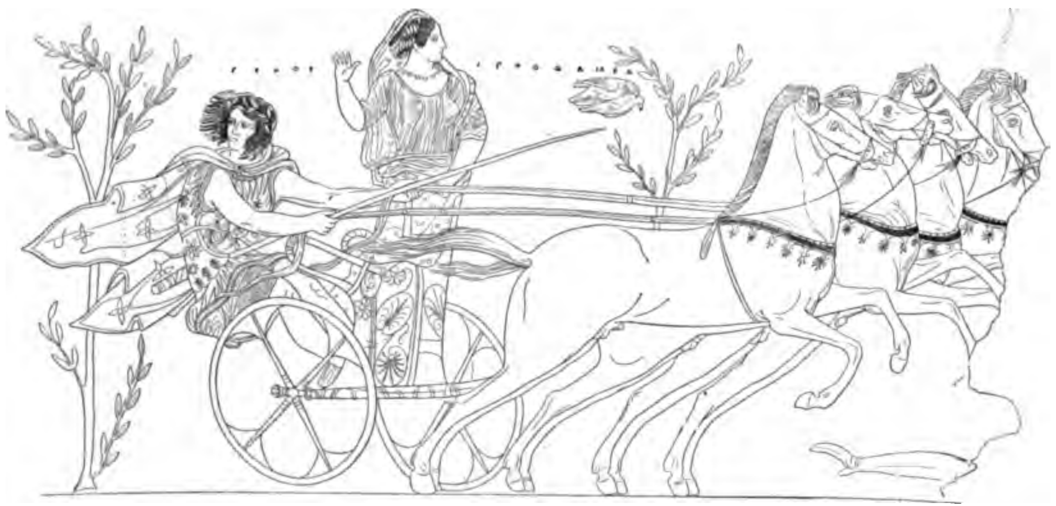
In höchster Einfachheit und Schönheit wird aber die Vorbereitung, nicht die Schlachtung selber dargestellt auf einem Relief griechischer Arbeit im Lateran, von dem eine besser erhaltene, aber in der Ausführung verflachte Replik in Berlin vorhanden ist. (Eine gute Vorlage zur Abbildung fehlt leider bis jetzt.) Rechts und links von einem Dreifufs mit Kessel stehen die beiden Peliaden, deren eine, durch thessalische Tracht charakterisiert, den Kasten mit Zaubermitteln haltend herantritt, während die andre den Kessel zurechtstellt. In der Mitte steht Medea mit dem blofsen Schwerte in der Hand, das Haupt ein wenig neigend, auf den rechten Moment gespannt. Das Relief stimmt in den Mafsen, der Formenbehandlung und der ›zurückhaltenden Beschränkung der Handlung‹ noch überein mit dem unter ›Orpheus‹ Abb. 1317. Vgl. über die Deutung Friederichs, Bausteine N. 494; Brunn, Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1881 hist.-phil. Kl. 2, 95 ff.; über die Berliner Replik Conze in Festschriften für E. Curtius 1884 S. 197 ff., woselbst Taf. II kleine photographische Abbildungen; gröfsere Böttigers Amalthea Bd. I Taf. 4. Arch. Ztg. 1873 S. 134 ff. wird ein pompejanisches Wandgemälde besprochen; vgl. Helbig N. 1261 b.

Ganz vereinzelt steht das Bild eines etruskischen Spiegels, die Verjüngung des Aison, Vaters des Jason, durch einen Zaubertrank in der Schale dargeboten von Metvia unterm Beistande der Menrva; abgeb. Mon. Inst. XI, 3 n. 7. Über die Sage vgl. Ovid. Met. VII, 159 ff. 285; Schol. Arist. Equ. 1321.

Die nach des Pelias Tode zu seinen Ehren gefeierten Leichenspiele, ein oft erwähntes Thema altepischer Poesie, wurden auch in der Kunst verherrlicht. Am Kasten des Kypselos waren sie weitläufig dargestellt (Paus V, 17, 4). Ziemlich seiner Beschreibung entsprechend finden wir sie auf einer grofsen Vase aus Caere: ein Wagenrennen mit sechs Viergespannen, Wettrennen zu Pferde, Ringkampf und Kampfrichter (abgeb. Mon. Inst. X, 4. 5; dazu Annal. 1874 p. 92 ff.). [Bm]

Pelops. Der Mythus von dem Tantalossohne Pelops, dem Lieblinge des Poseidon, der aus Lydien nach Pisa in Elis kam und um des wilden Oinomaos Tochter Hippodameia freiend den Schwiegervater im Wagenrennen durch Trug zu besiegen wufste, ist bei Homer schon leise angedeutet (B 10 πληξίππῳ, der Rossetummler), entwickelt bei Pindar (Ol. I), freilich ohne Andeutung der Bestechung und List des Myrtilos. Aber erst die Tragiker spannen das romantische Element der Sage zur vollen Wirkung aus, indem sie auch des Myrtilos schmähliches Ende berührten. — Von Kunstwerken, die in den Kreis der Sage fallen, ist das bedeutendste und wohl einzige statuarische, die grofse Gruppe des Ostgiebels am Zeustempel zu Olympia, schon oben Abb. 1272 gegeben. Übrigens kennen und besitzen wir nur darauf bezügliche Vasengemälde und späte Reliefs auf Sarkophagen und etruskischen Aschenkisten, letztere von nicht immer sicherer Deutung (vgl. Arch. Ztg. 1853 S. 33 ff., 1855 S. 81; Annal. 1864 u. 1876). Wenn wir dem historischen Verlauf des Mythus folgen, so begegnen uns zuerst einige Vasenbilder, nach denen wir zwischen Pelops und Poseidon ein ähnliches, doch wenig aus

gebildetes Verhältnis annehmen müssen, wie es zwischen Ganymedes und Zeus in Poesie und Kunst sehr gefeiert war. Übereinstimmend mit Pindar beschreibt Philostr. I, 30 ein Gemälde, wo auf das Gebet des Pelops Poseidon ein Viergespann für den Geliebten aus dem Meere aufsteigen läfst. Darauf tritt Pelops als Freier der Hippodameia auf, hier wie fast überall kenntlich durch seine phrygische Tracht und mehrmals dem Paris zum Verwechseln ähnlich. So finden wir ihn vor der thronenden Braut stehend, in Gegenwart von deren Mutter Sterope, im Hintergrunde Hermes und Zeus. Die Übereinkunft der Liebenden und die Bestechung des treulosen Myrtilos zeigt ein grofses Vasenbild Mon. Inst. IV, 30: wir sehen das Grab der getöteten Freier, davor einen Altar, an welchem Pelops mit Myrtilos vertraulich verhandelt. Der letztere hält nach der Weise des griechischen Kunstausdrucks das Wagenrad in der Hand, dessen Nagel er verspricht herauszuziehen, damit Oinomaos bei dem Wettfahren schmählich zu Falle kommen mufs. Hippodameia und Sterope gegenüber, im oberen Felde der hilfreiche Hermes mit der Siegespalme in bezug auf die von diesem Anlafs ausgehenden Kampfspiele vollenden das Bild. Noch gröfser und schöner eine ähnliche Darstellung Mon. Inst. V, 22, wo aber in der oberen Reihe Aphrodite und die Ortsnymphe Olympia erscheinen. Auf anderen Vasen finden wir das Opfer dargestellt, durch welches die Freier mit Oinomaos den Vertrag eingehen, dem zufolge sie von ihm ereilt den Tod erleiden. Am häufigsten ist natürlich das Rennen selbst dargestellt und zwar sowohl der Moment des Abfahrens wie der Sturz des Königs. Meistens finden wir hier Hippodameia neben Pelops auf dem Wagen; denn die Arglist des Königs wollte den Freier durch ihr Beisein verwirrt machen. So schon auf dem grofsen Relief der Lade des Kypselos in Olympia (Paus. V, 17, 3), wo Pelops mit Flügelpferden fuhr. In abgekürzter Form sehen wir zuweilen nur dieses Liebespaar auf einem Viergespann, wie im hochzeitlichen Aufzuge und der Tracht wegen schwer von Paris mit Helena zu scheiden. Am Halse der Archemorosvase (vgl. oben S. 114) jagen sie auf dem Zweigespann, über ihnen schwebt ein Eros mit Bändern, hinter dem Wagen läuft ein Häschen als aphrodisisches Symbol. Darnach kommt der verfolgende Wagen mit dem gerüsteten Oinomaos, der schon die Lanze zückt, und dem phrygisch gekleideten Myrtilos; das Fehlen des Radnagels ist deutlich bezeichnet. Auf dem von Philostr. I, 17 beschriebenen Bilde steht Hippodameia hochzeitlich gekleidet, Pelops führt weifse, Oinomaos schwarze Rosse: die ganze Schilderung deutet auf ein grofses Prachtgemälde. Bei Philostr. iun. 9 wird der Augenblick vor der Abfahrt geschildert, als Oinomaos seinem Vater Ares noch opfert, aber die tödliche Lanze schon auf dem Wagen bereit liegen hat; daneben steht Eros und sägt die Achse des Gefährtes ab. Um das Gespann des Pelops aber fliegen die Schatten (εἴδωλα) der getöteten Freier. — Scenen des vollführten Verrats und der Katastrophe des Oinomaos stellen nur spätere Reliefs dar, und zwar wird nicht nur, wie meist auf Sarkophagen, der ganze Mythus in mehreren Scenen vorgeführt, sondern die ganze Darstellung förmlich wie eine römische Circusfahrt arrangiert. Auf einem Pariser Sarkophage (abgeb. Arch. Ztg. 1855 Taf. 79, 2) sehen wir links den thronenden Oinomaos im Gespräch mit Pelops, der seine Werbung anbringt; ebenso auf einem Neapler Exemplare mit der interessanten Besonderheit, dafs des Pelops Begleiter (in römischer Kriegertracht) die mit den Köpfen der getöteten Freier geschmückte Thür (so auch Philostr.



1395 Pelops und Hippodameia als Sieger. (Zu Seite 1204.)

MENE
ΛΑΟΣ
ΣΤΕΦΑ
ΝΟΥ
ΜΑΘΗ
ΤΗΣ
ΕΠΟΙ
ΕΙ

Die Gruppe ist überlebensgrofs, etwa 2 m hoch, aus griechischem Marmor. Am Haar ist ein rötlicher Ton bemerkbar. Ergänzt sind: an dem Jüngling der rechte Arm von über der Hälfte des Oberarms an, der dritte, vierte und fünfte Finger der linken Hand, der vordere Teil des rechten Fufses, ein Teil der Nase und der oberste Teil des Kopfes; an der Frau der linke Arm vom Gewand an, der Zeigefinger und der kleine Finger der rechten Hand, die Spitzen der grofsen Zehe des linken Fufses, die Nasenspitze und der oberste Teil des Kopfes. Es ist auch wahrscheinlich, dafs bei der Aufstellung (die durch Canova erfolgt sein soll) die Fläche etwas überarbeitet worden ist.

Wie viel auch über diese Gruppe schon geschrieben worden ist, so ist man dennoch noch nicht zu einem endgültigen Resultat über den dargestellten Gegenstand gekommen. Bei einem solchen Versuche mufs besonders in Betracht gezogen werden, dafs das Verhältnis der weiblichen zu der Jünglings-Figur das einer älteren zu einer jüngeren Person und zugleich ein inniges ist. Aus der Bewegung der Jünglings-Figur ist auch nicht klar zu ersehen ob, wie der Oberkörper andeutet, dieselbe soeben angelangt ist und wir demnach eine Begrüssungs- und Erkennungsscene vor uns haben; oder ob, wie die beginnende Wendung in den Füfsen zu zeigen scheint, ein auf das Wiedersehen folgender Abschied bezeichnet wird. Je nachdem ist nun die Gruppe aufgefafst, als das Wiedersehen des Orestes und seiner älteren Schwester Elektra am Grabe Agamemnons (Winckelmann und Welcker); oder als die Wiedererkennungsscene zwischen Kresphontes und der Mutter Merope, nachdem jener den Mord seines Vaters gerächt hat und Merope in der euripideischen Tragödie die Worte αἰδὼς ἐν ὀφθαλμοῖσι γίγνεται, τέκνον ausspricht (Jahn, Friederichs etc.); oder drittens, als die Scene in der sophokleischen Tragödie, in welcher Deïanira den Hyllos aussendet, um dem Vater beizustehen (Kekulé). Endlich müssen wir noch einer älteren Deutung auf Telemachos und Penelope, von Schulz und Burckhardt begründet, gedenken, die auch einige Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen kann.

Was den Stil der Gruppe anbelangt, so finden wir das raffinierte Detailstudium wieder. Hingegen, obgleich wir keine gewaltige Sensationsarbeit wie in den pergamenischen Werken vor uns haben, ist von dem Zurückgehen auf Beispiele der älteren Kunst wie wir sie noch bei Stephanos erkennen, wenig mehr zu merken. Obgleich eine gewisse Zartheit der Empfindung, die an Einfachheit grenzt, bemerkt wird, herrscht doch eine Lust an der komplizierten Situationsdarstellung, wie sie auf der späteren Bühnendarstellung vor Augen trat, vor, und wir sind vielleicht berechtigt, der ganzen Darstellung im guten Sinne das Attribut theatralisch beizulegen. Es ist endlich noch zu bemerken, dafs wir, wenn auch dem Werke als Ganzes ein vorwiegend griechischer Charakter innewohnt, in manchen Details in einem geringen aber bestimmten Grade an die römische Kunst im Gegensatze zur griechischen erinnert werden. Das ist besonders an der Gewandbehandlung der weiblichen Figur, sowie an dem eigenartigen wulstigen Faltenkomplex, der den oberen Rand des Gewandes des Jünglings bildet, und endlich an dem etwas porträthaften Gesichte der weiblichen Figur bemerkbar.

Fassen wir nun das Gesagte über die Schule des Pasiteles zusammen, so mufs uns vor allem auffallen, wie sehr die litterarischen Nachrichten über Pasiteles mit dem monumentalen Zeugnisse, welches aus der Betrachtung der Statue des Stephanos hervorgeht, übereinstimmen. Wir erkennen als Eigenart dieser Schule 1. das sorgfältige Naturstudium, 2. die künstlerische Gelehrsamkeit, die Rücksicht auf vorhergegangene Künstler nimmt und auf ältere Typen zurückgeht, sowie 3. das Bestreben, alles dieses in einem gewissen Eklektizismus in der Begründung einer neuen akademischen Kunstrichtung zu vereinigen. Erinnern wir uns nun der Aussprüche und Zeugnisse über die exzessive technische Raffiniertheit eines jüngeren Kephisodot und der Pergamener und an die Behauptung des Plinius, dafs nach ihnen die Kunst aufgehört habe, um in der uns beschäftigenden Zeit wieder zu erblühen, so können wir begreifen, wie dies zu einer Renaissance der griechischen Kunst führte, die sich an die älteren Meister zurückwandte und alle die besagten Eigenschaften in sich ausbildete. Kekulé hat an die neuere Analogie bei den Caracci erinnert. Ich möchte noch, was das Zurückgehen auf den strengeren Charakter der älteren Kunst anbetrifft, auf die naheliegenden Analogien der sog. ›Nazarener‹ in Deutschland und der noch heute wirkenden sog. ›Präraphaeliten‹ in England hinweisen. Bei Stephanos scheint dieser Charakter schon etwas zurückgedrängt, und in Menelaos scheint uns der Übergang von der spezifisch-griechischen Kunstrichtung zu der mehr spezifisch-römischen Kunst bezeichnet zu sein.

Für die Litteratur sind schon die Hauptwerke angegeben. Man könnte noch aufser auf Brunn (a. a. O.) und Overbeck (Gesch. d. griech. Plastik) besonders auf die angeführte Monographie Kekulés und den Aufsatz von Flasch aufmerksam machen.

[C. Waldstein]

Peiraieus. Wir behandeln unter diesem Titel als Anhang zur Topographie von Athen (oben S. 144 bis 209) die Häfen Athens.

Die ihrer natürlichen Beschaffenheit nach bereits oben S. 144 f. geschilderte Hafenküste Athens zerfällt in die flach gestreckte phalerische Bucht und das westlich angrenzende Gebiet des Peiraieus. Bis zum fünften vorchristlichen Jahrhundert, auch nachdem der Peiraieus seine Inselnatur längst verloren hatte, genügte der athenischen Seeschiffahrt die Rhede des Phaleron, wo das Meer sich einst bis auf 20 Stadien der Hauptstadt näherte (Paus. VIII, 10, 3; Schol. Aristoph. Av. 1694). Auf die Wahl des entfernteren Peiraieus als Haupthafen der Stadt (unter Themistokles als Archon, Olymp. 74,3) folgte alsbald (gleich nach Abzug der Perser) durch Ummauerung der ganzen Halbinsel die Begründung der attischen Wehrkraft zur See, welche ihren äufseren Abschlufs in der engen Verbindung von Stadt und Hafengebiet vermittelst der »langen Mauern« fand.

Mauern. Das System dieser Befestigungen führt unsere Übersichtskarte »Athen-Peiraieus« (s. oben, als Beilage zum Artikel »Athen«) vor, welche J. A. Kaupert zu seinem Maueraufsatze (Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 608 f.) meist auf Grund noch vorhandener Spuren entworfen hat. (Vgl. für die Details auch G. Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 S. 1 f. nebst den 6 Tafeln, und G. v. Alten, »Die Befestigungen d. Hafenstadt Athens« in den »Karten von Attika« I S. 10 f. mit zahlreichen Skizzen.)

Die von Themistokles nach der Schlacht bei Salamis erbaute Ringmauer des Peiraieus (Thukyd. I, 93) war am Ende des peloponnesischen Krieges durch Lysander gründlich zerstört worden [Olymp. 94,1 = 404 v. Chr.]. Die heute noch sehr bedeutenden Reste der Land- und namentlich der Seebefestigung rühren somit, da sie im ganzen aus einem Gusse sind, von der Wiederherstellung durch Konon [Olymp. 96,4 = 393 v. Chr.] her, welche, abgesehen von mehr oder minder durchgreifenden Reparaturen und Verstärkungen (vgl. Karten v. Att. S. 29 f.), bis auf die Belagerung und Eroberung des Peiraieus durch Sulla Bestand hatte.

Auf der Seeseite folgen die Mauern im Abstande von 20—40 m den Biegungen der Küstenlinie. Aus peiraiischem Kalkstein sorgfältig gefügt, haben dieselben eine Dicke von 3—3,60 m, doch pflegt das Innere nur aus Füllwerk von Erde und Steinbrocken zu bestehen. Im Abstande von 50 bis 60 m springen etwa 6 m breite Türme um 4 bis 6 m vor. Die Eingänge zu den Häfen (s. unten) waren durch Steindämme verengert. (Näheres über diese Verschlüsse s. Karten v. Att. S. 12 f. mit den Skizzen).

Die den nördlichen Teil der Halbinsel begrenzende Landbefestigung folgte im Osten, an der phalerischen Seite, den Abhängen der Munichiahöhe; westlich ist ihr Lauf durch das Terrain weniger bestimmt vorgezeichnet, da sich hier der angeschwemmte Boden bis an den seichten nördlichen Teil des Haupthafens heranzieht. Alle Anzeichen sprechen indes dafür, dafs die Mauer diesen für die Seefahrt unnützen Teil auf einem breiten Damme (χῶμα, hier vielleicht διάζευγμα genannt; vgl. Karten v. Att. I S. 16 f. 51 f.) durchsetzte, um dann die Halbinsel Eetioneia zu umziehen. (Näheres über die dort vorhandenen bedeutenden Reste einer doppelten Befestigungslinie s. unten S. 1197).

In der Mitte etwa der Landmauer, wo dieselbe am meisten nach Norden vorspringt, verlangte ihre tiefe Lage, sowie die Kommunikation mit der Hauptstadt eine verstärkte Sicherung. Hier ist die Mauer deshalb völlig massiv in einer Dicke von 8 m ausgeführt. Zwei Thore, deren Fundamente und untere Steinschichten zum Teil wohl erhalten sind, öffnen sich hier im Abstande von ca. 170 m ziemlich parallel nach Nordosten (vgl. Karten v. Att. I S. 16 f.). Das westlich gelegene wird auf der Aufsenseite von zwei auf ovaler Basis stehenden Türmen flankiert, nach innen ist ein Thorhof und ein zweiter Verschlufs anzunehmen, wie er sich beim östlichen Thore noch erhalten hat. Die Nähe der beiden Thore wird erklärt durch den von Alten (a. a. O.) nachgewiesenen Ansatzpunkt der nördlichen langen Mauer hart westlich beim Ostthore, welches somit innerhalb derselben lag, während das Westthor aufserhalb, doch noch unter dem Schutz der Mauer die gewöhnliche Fahrstrafse nach Athen (τὴν εἰς τὸν Πειραιᾶ ἁμαξιτόν Xenoph. Hell. II, 4, 10) einleitete. Hier stand denn auch vermutlich bei einem Pförtchen jener Ἑρμῆς πρὸς τῇ πυλίδι, welchen die neun Archonten beim Beginn der Peiraieus-Ummauerung weihten (vgl. Harpocr. s. v. Ἑρμῆς ... παρὰ πυλῶνα τὸν ἀττικόν, vielleicht besser mit Leake ἀστικόν; s. auch Ps. Demosth. 47, 26; Wachsmuth, D. St. Ath. 1, 207 f. und meine Bemerkungen Karten v. Att. I S. 39 f.).

Der Gesamtumfang der Peiraieusbefestigung betrug (nach Thukyd. II, 13, 7) 60 Stadien, womit die von Kaupert (Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 621 f.) auf 11054 m berechnete einfache Länge der Mauerlinie wohl übereinkommt.

Um das Jahr 460, beim Beginn der Fehden mit Korinth, Epidauros und Aegina, welche dem peloponnesischen Kriege vorausgingen, begannen (nach Thukyd. I, 107) die Athener den Bau zweier langen Mauern nach dem Phaleron und nach dem Peiraieus. Später setzte Perikles, wohl erst in der Zeit seiner unbeschränkten Hegemonie (vgl. Wachsmuth, D. St. Ath. S. 559), nicht ohne Mühe den besonders kostspieligen und schwierigen Bau der mittleren Schenkelmauer durch (τὸ μακρὸν τεῖχος τὸ νότιον,

τὸ διὰ μέσου τεῖχος, vgl. Plut. Perikl. 13; Platon Gorg. S. 455 e). Nach Herstellung dieses doppelten Anschlusses der Hafenstadt an Athen liefs man die phalerische Mauer bereits während des peloponnesischen Krieges verfallen.

Die Länge der letzteren gibt Thukydides auf 35, die der beiden zum Peiraieus führenden Schenkel auf je 40 Stadien an (II, 13, 7).

Leider ist es bisher nicht gelungen, den Lauf der phalerischen Mauer an vollkommen sichern Spuren zu ermitteln. Kauperts Ansetzung (s. unsre Skizze) gibt mit sorgfältiger Berücksichtigung der Terrainverhältnisse und geringer Anhaltspunkte die wahrscheinlichste Linie, welche auch der überlieferten Länge von 35 Stadien entspricht. Der Anschlufs an den athenischen Mauerring könnte auch weiter westlich gesucht werden, während der Endpunkt beim Vorgebirge Trispyrgi (Kap Kolias) wohl richtig bezeichnet ist.

Über den Verlauf der nördlichen und mittleren Mauer können Zweifel nicht in demselben Grade obwalten, nachdem die Anschlüsse an die Peiraieusbefestigung und andre Reste (namentlich der nördlichen Mauer, unter der heutigen Fahrstrafse) beobachtet worden sind. Darnach scheinen dieselben auf der gröfsten Strecke ihres Weges parallel im Abstande von 1 Stadion etwa verlaufen zu sein. Die Annahme, dafs sie beim Nymphenhügel und beim Museion die athenische Ringmauer erreichten, beruht mehr auf Erwägungen, die das Terrain an die Hand gibt, als auf unmittelbaren Spuren.

Der Peiraieus, nach Nordosten zu nur durch angeschwemmtes Terrain mit dem Festlande verbunden, stellt ein vielfach ausgezacktes felsiges Gebiet aus festem Kalkstein dar, welches nach Osten und Süden hart und steil an das Meer tritt, nach Nordwesten dagegen sich mehr plateauartig abdacht. Diese Felsmassen haben zwei Knotenpunkte, die sich von Nordost zu Südwest gegenüberliegen und durch eine niedrigere gratartige Erhebung verbunden sind. Die nordöstliche ansehnlichere Höhe, welche vielleicht in ältester Zeit schon befestigt war und später ein makedonisches Kastell trug, hiefs Munichia (86,59 m üb. d. M.) (Strab. IX, 395: λόφος δ'ἐστὶν ἡ Μουνυχία χερρονησιάζων. Die richtige Schreibung Μουνιχία von μούνιχος μόνος geben die Inschriften). Eng verbunden mit ihr ist der alte Kult der Artemis Munichia (vgl. Suid. s. v. Ἔμβαρός εἰμι; Paus. I, 1, 4 u. a.). Die Lage ihres Heiligtums, neben der auch die thrakische Göttin Bendis verehrt wurde (τὸ Βενδίδειον, vgl. Xenoph. Hell. II, 4, 11), läfst sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Auf dem Gipfel der flachen Pyramide steht jetzt die Kapelle des Hag. Elias. Das andre felsige Gebiet ist von Natur und durch zahlreiche antike Steinbrüche zerklüftet. Es nimmt die ganze südliche Halbinsel ein (höchste Erhebung 57 m üb. d. M.) und trug vermutlich den Namen Ἀκτή (im engeren Sinne, vgl. Lycurg. c. Leocr. § 17. 55; Diod. XX, 45), nach welchem der vorzugsweise hier gebrochene treffliche Kalkstein ἀκτίτης λίθος hiefs (vgl. Harpocr. Suid. s. v. Ἀκτή; Bekk. an. gr. I S. 370, 8).

Als dritter Bestandteil ist an der Hafenbildung des Peiraieus die felsige mit den westlichen Bergen des Festlandes zusammenhängende Halbinsel Eetioneia beteiligt (Harpocr. s. v. Ἠετιώνεια ... ἡ ἑτέρα τοῦ Πειραιέως ἄκρα, Thukyd. VIII, 90, 3: χηλὴ γάρ ἐστι τοῦ Πειραιῶς ἡ Ἠετιώνεια καὶ παρ' αὐτὴν εὐθὺς ὁ ἔσπλους ἐστίν).

Diese Höhen umfassen drei mehr oder minder geräumige, schon von der Natur höchst vorteilhaft gestaltete Häfen. Den grofsen westlichen Haupthafen, welchen die Eetioneia und ihr gegenüber die Akte mit einem Vorsprunge (wahrscheinlich τὸ κατὰ τὸν Ἄλκιμον ἀκρωτήριον bei Plut. Themist. 32) bis auf einen schmalen, nicht durch Molen und Türme verwahrten Durchgang schliefst. Das zweite, kreisrunde Becken mit südlichem Eingange zwischen Munichiahöhe und Akte (heute Paschalimani) ist von Ulrichs (Reisen u. Forsch. II S. 171) als der Hafen Zea (ὁ ἐν Ζέᾳ λιμήν) erwiesen, welcher nebst dem elliptischen Hafen Munichia (heute Phanári), östlich unterhalb der gleichnamigen Burg die »λιμένες ἕτεροι τοῦ Πειραιέως« (Timaios, lex. Plat. S. 260) bildete.

Eine Beschreibung des Haupthafens (ὁ μέγας λιμὴν τοῦ Πειραιῶς Plut. Themist. 32) liefert das freilich nicht ganz lückenlos erhaltene Fragment aus der topographischen Schrift des Menekles, Schol. Aristoph. Pax 145 = C. Müller, frgm. hist. gr. IV S. 450, 4: ἔχει δὲ ὁ Πειραιεὺς λιμένας τρεῖς, πάντας κλειστούς· εἷς μέν ἐστιν ὁ Κανθάρου λιμὴν καλούμενος, ἐν ᾧ τὰ νεώρια ἑξήκοντα, εἶτα τὸ Ἀφροδίσιον, εἶτα κύκλῳ τοῦ λιμένος στοαὶ πέντε. [Vgl. auch dieselbe Aufzählung: νεώρια, Ἀφροδίσιον und στοαί in der neuerdings aufgefundenen, leider lückenhaften Inschrift: Ἐφημ. ἀρχ. [3]1884 S. 167 f. Z. 46. Vorher ging: ἐν τῷ μεγάλῳ (λιμένι?)] Es ist klar, dafs hier nur von einem (dem gröfsten) der drei Häfen und seinen Teilen die Rede ist. Doch hiefs derselbe schwerlich in seinem ganzen Umfange der Kantharoshafen, welcher nur selten genannt wird und im Vergleich zu Zea und selbst zu Munichia nach Ausweis der Seeurkunden die wenigsten Kriegsschiffe beherbergte. Vielmehr wird der Kantharoshafen selber nur ein Teil, nämlich die südöstlichste Ausbuchtung, des grofsen Hafens gewesen sein, wo früher noch beträchtliche Reste der Steindämme für Schiffshäuser (s. »Zea«) beobachtet wurden. (Somit wäre eine Lücke im Texte anzunehmen und nach Wachsmuth, D. St. Ath. S. 311 etwa auszufüllen: εἷς μὲν [ὁ μέγας λιμὴν ἔνθα πρῶτός ἐστιν] ὁ Κανθάρου λιμήν.) Das

Aphrodision bezieht sich auf das von Konon nach dem Sieg bei Knidos der knidischen Aphrodite Euploia πρὸς τῇ θαλάσσῃ erbaute Heiligtum (Paus. I, 1, 3). Vermutlich lag es auf dem Vorsprunge, welcher den Kantharoshafen im Norden begrenzt (ebenda fand sich auch eine Weihinschrift an die Göttin, Rangabé, Ant. hell. 1069). Über alte, hier gefundene Reste einer späten Halle und alter Triglyphen aus Porosstein, welch letztere zu dem Tempel gehört haben können, vgl. Ross zu Boeckhs Seeurkunden S. VIII f.

Nach dem ferneren Wortlaut des oben citierten Scholions umgeben den übrigen Kreis des Hafens (doch wohl mit Ausnahme der Eetioneia) fünf Hallen, ähnlich wie sich auch heute wieder Arkadenreihen herumziehen. Eine derselben war unzweifelhaft das Deigma oder die Warenbörse, deren Lage am Ufer zudem bezeugt ist (vgl. Polyaen. VII, 22; Karten v. Att. I S. 50). Näheres über die Bestimmung des Gebäudes: Ulrichs, Reisen u. Forsch. II S. 199 f. [Anderswo lag vermutlich das in der eben erwähnten Inschrift Ἐφημ. ἀρχ. 1884 S. 167 f. Z. 47 genannte, von Pompejus errichtete Deigma.]

Auch die andern Stoen dienten als Handels- und Lagerräume. Sie gehörten, wenigstens soweit sie den östlichen Uferrand einnahmen, zum Emporion im engeren Sinne, einem zur Kontrolle der Wareneinfuhr bestimmt abgegrenzten Gebiete (vgl. Ulrichs II S. 197; Karten v. Att. I S. 47 u. 49 f.). Im Peiraieus wird die Breite dieser wohl dem Staate gehörigen Zone, sowie vermutlich auch ihre Südgrenze durch einen noch in situ oberhalb des Aphrodision stehenden Inschriftstein aus dem 5. Jahrh. v. Chr.: C. J. Att. I, 519: Ἐμπορίου καὶ ὁδοῦ ὅρος monumental bezeugt.

Auch die fünfte und letzte Stoa an der Nordseite des Hafens (welche, wie ich Karten v. Att. I S. 49 f. angenommen habe, nicht mehr im Emporion lag) können wir mit hinlänglicher Sicherheit benennen. Thukydides erwähnt VIII, 90, 3 nur μεγίστη στοά, welche die oligarchischen »Vierhundert« im Jahre 411 v. Chr. in ihre Befestigung der Eetioneia mit hineinzogen (διῳκοδόμησαν δὲ καὶ στοάν, ἥπερ ἦν μεγίστη καὶ ἐγγύτατα τούτου [der Eetioneiamauer] εὐθὺς ἐχομένη ἐν τῷ Πειραιεῖ). Dieselbe ist vermutlich eins mit der μακρὰ στοά bei Pausanias (I, 1, 3, dabei die ἀγορὰ τοῖς ἐπὶ θαλάσσης, hinter ihr Statuen des Zeus und des Demos von Leochares), und ferner, da auch Demosthenes XXXIV, 37 vom Mehlverkauf bei der μακρὰ στοά im Peiraieus spricht, identisch mit der von Perikles erbauten Στοὰ ἀλφιτόπωλις (Schol. Aristoph. Ach. 548).

Eine strenge Regelung des Verkehrs im Haupthafen beweisen noch zwei gewiſs nicht fern von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort im Wasser gefundene Inschriftsteine von gleicher Art und Zeit wie der Emporiongrenzstein (C. J. Att. I, 520. 521), von denen der erste südlich bei unserm Aphrodision dem jetzigen Zollhause, der andre vor unserer Makra Stoa zum Vorschein kam, mit der gleichlautenden Aufschrift: πορθμείων ὅρμου ὅρος, also Anlegeplätze für kleinere Frachtschiffe an beiden Enden des eigentlichen Emporion.

Die Halbinsel Eetioneia ist besonders ausgezeichnet durch Reste der Befestigungswerke, welche auch die kleine westlich davon gelegene Bucht von Krommydaru (im Altertum wohl κωφὸς λιμήν genannt, Xenoph. Hell. II, 4, 31) umziehen und von doppelter Art zu sein scheinen (s. die Details bei Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 Taf. V. VI; v. Alten, Karten v. Att. I S. 19 f.). Wir unterscheiden eine innere Mauerlinie, die mit einem 16 m dicken Rundturme bei der Stelle des östlichen Ufers ansetzt, wo der Damm die nördliche, seichte Ausbuchtung des Peiraieushafens durchschnitt, um sodann den Grat der Halbinsel in westlicher Richtung zu ersteigen, und nachdem sie hier ein von zwei 10 m im Durchmesser haltenden Rundtürmen flankiertes, durch einen Felsgraben verstärktes Thor formiert hat, auf der Höhe südwärts bis zur äuſsersten Spitze der Halbinsel herabzulaufen. Hier endigt sie in einem groſsen viereckigen und einem runden Turm. Im Anschluſs an diese umgibt eine andre, zum Teil polygonale, doch ziemlich schwache Mauer die westliche Bucht und das anstoſsende Thal; doch ist ihr nördlicher Verlauf nicht völlig klar.

Man hat an diesen Mauern die Befestigung herauszufinden gesucht, welche die »Vierhundert« nach dem ausführlichen Bericht des Thukydides (VIII, 92) auf der Eetioneia anlegten. Thukydides unterscheidet eine alte, dem Festlande zugewandte und die neu aufgeführte innere Mauer, die sich bei der Hafeneinfahrt in dem einen der beiden (noch vorhandenen) Türme vereinigt hätten: ἐπ' αὐτὸν γὰρ τὸν ἕτερον πύργον ἐτελεύτα τό τε παλαιὸν τὸ πρὸς ἤπειρον καὶ τὸ ἐντὸς τὸ καινὸν τεῖχος τειχιζόμενον πρὸς θάλατταν. Daraus folgt, daſs die innere (später wieder zerstörte, daher nicht mehr nachweisbare) Mauer am Ostrand der Halbinsel bis zur Südspitze gezogen war. Die äuſserste Polygonalmauer im Westen mag einer Fortifikation des 4. Jahrhunderts angehören (vgl. Karten v. Att. I S. 52). Der umschlossene Raum war später bewohnt und hat noch heute einige Heiligtümer in Form von Marmoraltären aufzuweisen, deren einer eine phönikische Weihinschrift an Baal-Sochen trägt [ebenda fand sich neuerdings eine zweite phönikische (Grab-) Inschrift: Ἐφημ. ἀρχ. 1884 S. 67 f.], während auf zwei Votivbasen Hermes und ein Soter genannter Gott erscheinen (vgl. Pervanoglu, Arch. Anz. 1866 S. 291 f.; Hirschfeld, Arch. Ztg. 1873 S. 20 f.).

Bei dem gröſsten Hafen (πρὸς τῷ μεγίστῳ λιμένι Paus. I, 1, 2), d. h. vor der Einfahrt, wurde in spä-

terer Zeit das Grab des Themistokles gezeigt. Eine genauere Beschreibung der Örtlichkeit, welche der Perieget Diodor (bei Plut. Themist. 32) gibt, macht es wahrscheinlich, dafs die hart am Meer im Felsen erhaltenen Spuren eines viereckigen Unterbaues auf der Südspitze des am meisten nach Westen vortretenden Zipfels der Akte von jenem auf Themistokles bezogenen Denkmal herrühren (s. meine Ausführung Karten v. Att. I S. 54). Daneben an wenig höherer Stelle bezeichnen einige Blöcke, sowie acht Säulentrommeln aus Kalkstein (Durchm. 1,55—1,65 m) die Reste einer Leuchtsäule für die Hafeneinfahrt. Ihnen entspricht an gegenüberliegender Stelle des westlichen Ufers ein kreisrunder Unterbau (Durchm. ca. 5,50 m) nebst Stücken eines profilierten Aufsatzes und etwas kleineren Säulentrommeln, welche somit von der zweiten, korrespondierenden Leuchtsäule herrühren. Nach dem »Grab des Themistokles« bezeichnet Paus. I, 1, 3 als θέας δὲ ἄξιον τῶν ἐν Πειραιεῖ μάλιστα das Temenos des Zeus und der Athena. Es ist das berühmte Heiligtum des Zeus Soter und der Athena Soteira, mit Säulenhallen (Strab. IX, 395), welche Gemälde des Leosthenes und seiner Söhne von der Hand des Arkesilas enthielten. Der Altar des Gottes wurde jährlich geschmückt (vit. X orr. 846 d); zahlreiche Weihgeschenke füllten den freien Raum des Temenos (vgl. Lycurg. c. Leocr. 136); von der Hand des (älteren) Kephisodot rührte eine berühmte Athena und ein Altar her (Plin. 34, 74; vgl. Karten v. Att. I S. 42). Da Zeus Soter im Peiraieus Seefahrergott war (vgl. Aristoph. Plut. 1175 f.), dem die heimkehrenden Kaufleute opferten, wird sein Heiligtum in der Nähe des Handelshafens gesucht werden dürfen, wahrscheinlich auf der geräumigen Fläche, die sich von der nordöstlichen Ecke desselben zur Munichia hin ausbreitet (s. Karten v. Att. a. a. O., ebenda auch einige dorische Säulenreste). Dasselbe, nach Norden zu breitere, nach der Aktehalbinsel mehr eingeengte Plateau trug den gröfsten Teil der bewohnten Stadt und vermutlich in seiner Mitte, an der vom nördlichen grofsen Thore ausgehenden Hauptachse den Marktplatz (ἡ ἀγορὰ ἡ ἐν Πειραιεῖ, Ἀθήν. VI S. 158), welche nach dem unter Perikles wirkenden Begründer der ganzen Stadtanlage, dem Architekten Hippodamos von Milet, auch ἀγορὰ Ἱπποδάμειος genannt wurde. Von dem einheitlichen, mathematisch und philosophisch angelegten Gründungsplane des Peiraieus legen noch zahlreich erhaltene Spuren der vollkommen geradlinigen Häuserfluchten Zeugnis ab; wir wissen von sehr breiten Feststrafsen, die zu den Heiligtümern der Artemis Munichia und der Bendis (Xenoph. Hell. II, 4, 11), sowie zu denen des Dionysos und Zeus Soter führten (vgl. die Inschrift vom Jahre 320 Ἀθήναιον VI, 158). Besonders unmittelbare, monumentale Zeugnisse aber besitzen wir in einer ganzen Reihe gleichartiger Kalksteincippen mit Inschriften aus dem 5. Jahrhundert (einzelne bereits oben erwähnt), welche öffentliche Gebäude und Anlagen, Strafsen, Quartiere, Plätze und gewifs auch heilige Bezirke abzugrenzen bestimmt waren. (Vgl. meine Zusammenstellung derselben, Karten v. Att. I S. 72 a. Anf.; über das hippodamische Einteilungsprinzip Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 S. 2 f., darnach und auf Grund der vorhandenen Reste die Rekonstruktionen der alten Peiraieusstadt von Hirschfeld a. a. O. Taf. I; von Kaupert u. Milchhöfer, Karten v. Att. Bl. II a. Dazu kommen die im Jahre 1884 aufgedeckten Reste eines sehr stattlichen Privathauses, dessen Säulenhof vermutlich ein kleines Dionysosheiligtum umschlofs: Mitt. d. Inst. IX, 279 f. Taf. XIV u. XV und die Inschriften der Dionysiasten, ebdas. S. 288 f.)

Die hippodamische Agora bildete den Mittelpunkt der eigentlichen Stadt, des ἄστυ (in zweien jener Grenzinschriften so genannt; vgl. Ἀθήναιον VII S. 386); wahrscheinlich stand am Markte oder inmitten desselben das Heiligtum der Hestia (J. A. Att. II, 589). Ein anderes, ebenfalls schon von Hippodamos zur Besiedelung ausgeteiltes Quartier war die Munichia, d. h. die terrassenförmigen Abhänge auf der Westseite des Burghügels. (Vgl. den neuerdings in situ, westlich unterhalb der Munichiahöhe aufgefundenen, auf Bl. II u. II a der Karten v. Att. eingetragenen Grenzsteine, Text S. 30: [ἄχρι τῆς] δε τῆς ὁδοῦ τῆδε ἡ Μονιχίας ἔστι νέμησις.) Dieses Quartier enthielt, abgesehen von den schon genannten Heiligtümern der Artemis und Bendis, vor allem das Heiligtum des Dionysos nebst dem Dionysostheater ἐν Μουνυχίᾳ oder Μουνυχίασιν (vgl. Xenoph. Hell. II, 4, 32; Ἀθήναιον VI S. 158 f.). Die Lage des letzteren erkennt man noch in dem grofsen Halbrund am Nordwestabhange des Munichiahügels; bedeutende Überreste scheinen unter der Verschüttung nicht mehr vorhanden zu sein (s. Karten v. Att. I S. 63). Mit der Agora war es durch eine gerade abwärtsführende Strafse verbunden (Xenoph. a. a. O.), wodurch die Lage des Marktes noch näher bestimmt wird.

Südwärts der Agora, auf dem Wege zur Akte, scheinen zwischen Zea- und Peiraieushafen noch mehrere Heiligtümer, zum Teil private und fremde Kulte, angesiedelt gewesen zu sein (s. meine Aufzählung der verschiedenartigen aus inschriftlichen und anderen Funden sich ergebenden Spuren: Karten v. Att. I S. 43 f.). Namentlich begegnen wir auf diesem Gebiete zwei weiblichen Gottheiten, und den ihnen verwandten Kreisen: der syrischen Aphrodite und der Göttermutter. Auf erstere beziehen sich mehrere zwischen Emporion und Zeahafen gefundenen Inschriften: C. J. Att. II, 627; Ἀθήν. VIII, 296 = Bull. de corresp. hell. III

S. 510 f.; Ἀθήν. VIII S. 403 (Ἔρωτος Οὐρανίου, vgl. Aphrod. Urania, d. i. die syrische; s. Wachsmuth, D. St. Ath. I S. 411); C. J. Att. III, 1280a. Unzweifelhaft ist es eben diese Göttin, deren Heiligtum die Kitier (von Kypros) nach C. J. Att. II, 168 (v. J. 333/2 v. Chr.) im Peiraieus errichten durften.

Das Heiligtum der Göttermutter ist durch ein reiches Material an Inschriften und Votiven bezeugt, deren Fundorte am Abhange des vordersten Hügels der Akte, des sog. »Windmühlenberges«, die Lage des Heiligtums auf oder an der Höhe sehr wahrscheinlich machen (vgl. die französischen Ausgrabungen Ἐφ. ἀρχ. II Bl. 50; Foucart, les associations rélig. S. 85 f. Neuere Funde in meiner Anm. 43 zu S. 45 der Karten v. Att. I). Über Kult und Priesterschaft, sowie über die Verbindungen mit andern Gottheiten, welche die besonders von den Orgeonen verehrte Μήτηρ θεῶν hier eingegangen ist, vgl. ebenfalls Karten v. Att. I S. 46.

Aufser den Heiligtümern und zahlreichen Fundamenten, Fufsböden aus Meerkieseln und Zisternen, welche die dichte, regelmäfsige Bewohnung dieses Terrains, sowie namentlich auch der Ostseite der Akte bezeugen, haben wir noch nordöstlich von der vorausgesetzten Stätte des Metroon, oberhalb der westlichen Ausbuchtung des Zeahafens, ein zweites Theater im Peiraieus zu nennen, dessen Überreste erst im Jahre 1880 vollkommen blofsgelegt worden sind (aufgenommen von Borrmann, Karten v. Att. I S. 67). Erhalten sind nur die radialen Substruktionen des Sitzraumes, der 46,40 m breit war und ca. 2000 Zuschauer fafste; Breite der Orchestra 16,50 m. Die Fundamente der Bühnenwände zeigen eingeschnittene Umrisse und Dubellöcher für Stützen, welche auf einen Bühnenbau aus Holz schliefsen lassen. Auf dieses Theater ist vermutlich die Bauinschrift aus dem Ende des 3. Jahrh v. Chr. Ἀθήν. I S. 11 f. zu beziehen. Die dorischen Tempelreste oberhalb des Theaters, welche in eine byzantinische Kirche vermauert waren, mochten zu einem Heiligtum gehört haben, mit welchem die Aufführungen im Theater in Beziehung standen. Karten v. Att. I S. 45 habe ich an Poseidon erinnert, dem Lykurg im Peiraieus kyklische Agone eingerichtet hatte (vit. orr. S. 348 f.).

Der zweitgröfste Peiraieushafen ὁ ἐν Ζέᾳ λιμήν war, wie die noch vorhandenen Reste der vom Ufer ausgehenden niedrigen Mauern aus Kalkstein beweisen (verzeichnet und vermessen von Graser im Philolog. XXXI S. 1 f.), in seinem ganzen Umkreis mit Schiffshäusern besetzt. Nach Ausweis der Seeurkunden war im Zeahafen mehr als die doppelte Zahl der Schiffe als im Kantharos- und Munichiahafen untergebracht. Das ganze Gebiet war staatlich abgegrenztes Eigentum, ich habe deshalb mit der Arsenalanlage eine jener hippodamischen Grenzinschriften (Ἀθήν. VIII S. 290: Προπύλου δημοσίου ὅρος) in Verbindung gebracht, die vielleicht vor dem Haupteingang zu dem Bezirke von Zea stand. Die einzelnen Schiffshäuser waren, wie andre Grenzsteine erweisen, in Gruppen eingeteilt, deren Benennung je einer attischen Trittys zufiel (vgl. Karten v. Att. S. 57 f.; die vier Steine in Anm. 75 aufgeführt, z. B. C. J. Att. I, 517: δεῦρε Ἐλευσινίων τριττὺς τελευτᾷ, Περαιῶν δὲ τριττὺς ἄρχεται u. s. w.).

Meine Annahme (Karten v. Att. I S. 59), dafs jenes Propylaion zum Arsenal in Zea führt, wird bestätigt durch die neuerdings (i. J. 1882) aufgefundene grofse Gründungsurkunde der berühmten Skeuothek des Philon (Foucart, Bull. de corresp. hell. VI, 540 f.; Fabricius, Hermes XVII S. 551 f.; Dörpfeld, Mitt. d arch. Inst VIII S. 147 f.; zuletzt B. Keil, Hermes XIX S. 149 f.), denn das Zeughaus sollte darnach erbaut werden: bei dem Thore, durch welches man vom Markte her (in den ummauerten Raum von Zea) kommt, und zwar in der Richtung der unter einem Dache befindlichen Schiffshäuser (Z. 4 f.: σκευοθήκην οἰκοδομῆσαι τοῖς κρεμαστοῖς σκεύεσιν ἐν Ζείᾳ ἀρξάμενον ἀπὸ τοῦ προπυλαίου τοῦ ἐξ ἀγορᾶς προσιόντι ἐκ τοῦ ὄπισθεν τῶν νεωσοίκων τῶν ὁμοτεγῶν) in einer Länge von 4 Plethren (= 400 Fufs) und einer Breite von 55 Fufs (mit den Mauern). Die genauere Lage des Zeughauses war bisher unbekannt. Ross suchte es am Kantharoshafen; Wachsmuth (D. St. Ath. S. 321) betonte zuerst die Notwendigkeit, es näher an Zea zu rücken; Karten v. Att. I S. 48 nahm ich es aus diesen und andern Gründen auf der Höhe zwischen beiden Häfen an. Der Neubau für das hängende Schiffsgerät des Arsenals wurde etwa im Jahre 347/6 begonnen und 330/29 vollendet (vgl. Fabricius a. a. O. S. 557 f.), ein vielbewundertes Werk (Plat. Sull. 14) des Eleusiniers Philon, welchen die Inschrift zusammen mit Euthydemos aus Melite als Verfasser des Bauprogramms nennt. Auf die innere, höchst kunstvolle Einrichtung, welche wir aus der Inschrift in allem Detail kennen, kann hier nicht näher eingegangen werden. Das Gebäude, aufsen mit Triglyphenfries geschmückt, war auf den beiden Schmalseiten zugänglich; zwei Reihen von je 35 ionischen Säulen aus Porosstein bildeten im Innern ein 20 Fufs breites Mittelschiff, welches als δίοδος τῷ δήμῳ διὰ μέσης τῆς σκευοθήκης (Z. 12) frei blieb, während »die Seitenschiffe zur Aufbewahrung der Schiffsgeräte dienen. Zu diesem Zwecke sind die letzteren durch eine Zwischendecke in zwei Geschosse geteilt. Das Erdgeschofs enthält in grofsen Schränken die Segel und andre Geräte aus Zeug, während auf der Galerie die Taue und das Takelwerk in offenen Gestellen untergebracht sind« (Dörpfeld a. a. O. S. 149). Infolge der Einnahme des Peiraieus durch Sulla (86 v. Chr.) wurde auch das Zeughaus gänzlich niedergebrannt (Appian. b. Mithr. 41; Strab. IX S. 395).

Westlich vor der Einfahrt zum Zeahafen schneidet in die Aktehalbinsel noch eine kleine Bucht ein, innerhalb deren eine jetzt mit Steinen eingefafste Quelle, das Τζιρλονέρι, zu tage tritt. Ulrichs (Reisen u. Forsch. II S. 173 f.) hat hier die Stätte des alten Gerichtshofes Phreattys (ἐν Φρεαττοῖ, vgl. Harpocr. s. v.) zu erkennen geglaubt, wo sich der Flüchtige, welcher noch eines zweiten Verbrechens angeklagt war, vom Schiffe aus rechtfertigen konnte (vgl. Demosth. XXIII, 78; Pollux VIII, 120). Nach Bekk. anecd. gr. I, 311, 17 f. lag die Stätte aber noch ἐν Ζεᾷ, auch rechtfertigt die eine Quelle (πηγή) nicht wohl den Namen »Phreattys«. Ich habe deshalb (Karten v. Att. I S. 59 f.) vermutungsweise auf die Südspitze der den Zeahafen östlich abschliefsenden Halbinsel hingewiesen (vgl. v. Altens Skizze a. a. O. S. 30), welche durch eine Anzahl von Felslöchern unklarer Bestimmung charakterisiert wird. Auf derselben Halbinsel befinden sich mehrere ringsum senkrecht umschnittene Felsgruppen, welche auf allen Seiten sowie auf ihrer oberen Fläche zahlreiche Votivblenden und Lagerspuren von Anathemen enthalten (vgl. Atlas v. Athen Bl. XII). In der Nähe wurde eine Anzahl vermutlich daher stammender von Marmortafeln mit Schlangenreliefs gefunden (Karten v. Att. I S. 60; vgl. auch Arch. Ztg. 1879 S. 103 f.), die dem Zeus Meilichios (so einmal inschriftlich; einmal τῷ θεῷ, vgl. darüber Foucart, Bull. de corresp. hell. 1884 S. 507), vielleicht auch noch andern verwandten Gottheiten und Heroen gewidmet waren. (Vgl. den Zeus Philios in dem gleichfalls beim Zeahafen entdeckten Votivrelief: Schöne, Gr. Rel. 105; Asklepios: Ἐφημ. ἀρχ. 1884 S. 219; Schol. Aristoph. Plut. 621.)

Über die Munichiahöhe mit ihrem späteren makedonischen Kastell und das wohl am Südabhange gelegene Heiligtum der Artemis Munichia (nebst dem der Bendis) haben wir bereits oben S. 1196 u. 1198 gesprochen. Nachzutragen bleibt noch eine merkwürdige unterirdische Anlage südlich oberhalb des Munichiatheaters: ein breiter Treppenschacht, welcher auf 165 Stufen gegen 65 m tief auf horizontale, mit Stuck ausgestrichene Gänge herabführt. Unzweifelhaft sind dieselben behufs Gewinnung des Wassers für die Burg in die Felsen getrieben, wie kleinere Stollen dieser Art auch sonst im Peiraieus, sowie am Lykabettos nachweisbar sind. Vielleicht knüpft sich an diese und ähnliche Anlagen die Schilderung bei Strabo (IX, 395): λόφος ἐστὶν ἡ Μουνυχία . . . κοῖλος καὶ ὑπόνομος πολὺ μέρος φύσει τε καὶ ἐπίτηδες.

Der kleine, ovale Munichiahafen (heute Phanari) am Ostabhang der Burg, durch mächtige Felsriffe und Dammbauten geschützt, zeigt wiederum Spuren von Leuchtsäulen und auf der nördlichen Schere nach Osten zu die Grundspuren eines tempelartigen Baues mit Resten von glatten Kalksteinsäulen. Vielleicht ist an das Heiligtum einer Hafengottheit zu denken; vgl. die Inschrift eines Theatersitzes C. J. Att. III, 368: Θεᾶς Σωτήρας ἐλλιμενίας. — Über die Reste von Schiffshäusern vgl. Karten v. Att. S. 14 und Skizze 7—9.

Das Gebiet nördlich und nordöstlich des Peiraieus lernen wir aus zwei Inschriften (C. J. Gr. I, 103 und C. J. Att. II, 573 b) als Sumpf-, Gestrüpp-, Acker- und Weideland kennen, in welchem sich auch zwei offenbar benachbarte Heiligtümer, das Thesmophorion und das Theseion, befanden (vgl. Karten v. Att. I S. 37 f.). Das Thesmophorion, mit welchem die Feste der Plerosiai, der Kalamaia und Skira genannt werden, ist vermutlich identisch mit dem von Pausanias (I, 1, 4) unmittelbar nach der Munichia bei Beginn der Beschreibung des Phaleron erwähnten Δήμητρος ἱερόν, in dessen Nähe: (ἐνταῦθα) καὶ Σκιράδος Ἀθηνᾶς ναός ἐστι. Diese Heiligtümer befinden sich somit auf der Grenze des peiraiischen und phalerischen Gebietes.

Das Theseion habe ich, da ein solches innerhalb der langen Mauern (ἐν μακρῷ τείχει εἰς τὸ Θησεῖον) erwähnt wird, in einem auf dem nordöstlichsten Ausläufer der Munichiahöhe zwischen der nördlichen und der mittleren langen Mauer befindlichen grofsen Peribolos aus zwei bis vier aufrechtstehenden Reihen von Konglomeratsteinblöcken zu erkennen geglaubt (vgl. Karten v. Att. I S. 38 mit Skizzen).

In einem schluchtartigen Längsthale südlich von dem genannten Ausläufer, welches auf beiden Seiten Spuren antiker Futtermauern aufweist (vgl. die Skizzen, Atlas v. Athen Bl. X), hat man mehrfach den Hippodrom in Echelidai ansetzen wollen, in welchem (bis zur Anlage des athenischen Stadions?) auch die gymnischen Agone an den Panathenäen gefeiert wurden (Steph. Byz. s. v. Ἐχελίδαι; Etym. M. s. v. Ἐνεχελιδῶ; Xenoph. Hipparch. III, 1 § 10). Indes scheint, abgesehen von topographischen Schwierigkeiten (Echelidai soll zwischen dem Peiraieus und dem τετράκωμον Ἡράκλειον gelegen haben, welches wir berechtigt sind, in der Richtung der Meerenge von Salamis zu suchen; vgl. Karten v. Att. II S. 6; Leake, Demen S. 28 d. Übers.), der fragliche Raum für einen Hippodrom bei weitem zu schmal und zu kurz, da er sich östlich nach sumpfigem Gebiete zu öffnet. Wenn nun die regelmäfsige Form und die zum Teil künstliche Herrichtung jenes Platzes allerdings eine Erklärung zu fordern scheint, so könnte man an ein Stadion der Peiraieusstadt denken, umsomehr, als das Heiligtum und das Theater des Dionysos in Munichia demselben ganz nahe benachbart ist (vgl. Karten v. Att. I S. 39 u. Anm. 31).

Wenn das Thesmophorion und das Heiligtum der Athena Skiras (s. oben) von Pausanias

(I, 1, 4) bereits zum Phaleron gezogen werden konnte, so grenzte das Gebiet dieses Demos sehr nahe an die Munichia. Deshalb führt Pausanias denselben auch ohne Entfernungsangabe ein, während er für das darauf folgende Kap Kolias 20 Stadien berechnet (I, 1, 5). Wir können daher den Phaleron unmöglich mit Ulrichs erst bei dem die phalerische Bucht im Osten abschliefsenden Vorgebirge Trispyrgi suchen, wo zudem für die Lage eines Demos nur aufserhalb der phalerischen Mauer Platz bliebe, müssen vielmehr diese hervorragende Örtlichkeit für die ἄκρα Κωλιάς selber in Anspruch nehmen. Dem Vorgebirge Kolias aber, mit seinem Kult der Aphrodite und der Genetyllides (Paus. a. a. O.), war zunächst der Demos Halimus benachbart, da dessen berühmtes Thesmophorion (Paus. I, 31, 1; Clem, Alex. protr. S. 21) unzweifelhaft identisch ist mit dem Δήμητρος ἱερὸν πολύστυλον auf Kolias (vgl. Hesych. s. v. Κωλιάς; Karten v. Att. II S. 2 f.).

Im Phaleron befanden sich aufser den genannten Heiligtümern und dem des Zeus (Paus. I, 1, 4) namentlich solche, welche an die älteste Seefahrerzeit Athens gemahnen: Altäre verschiedener »unbekannter Götter« (vgl. Pollux VIII, 119; Paus. V, 14, 8) und Heroen, darunter der Söhne des Theseus, seiner Steuerleute Nausitheos und Phaiax (Plut. Them. 17; Clem. Alex. protr. S. 12), des Phaleros, des Androgeos, des Skiros (Plut. a. a. O.) u. a. m. Auch ein Heiligtum des Poseidon dürfen wir daselbst voraussetzen (vgl. Dionys. de Dinarch. 10). Endlich werden uns Gräber des Musaios (Diag. Laert. I, 3) und des Aristides (Plut. Aristid. 1) genannt. — Unter den Produkten des Phaleron waren berühmt die Rettiche (Hesych. s. v. Φαληρικαί) und die im seichten Meerwasser gefangenen Sardellen (ἀφύαι, Aristoph. Ach. 901; Av. 76 u. sonst; auch andre Fische: Athen. VII, 285 f. 309 d). [Mh]



1394 Die Verjüngung des Bockes. (Zu Seite 1202.

Pelias. Die Zauberin Medeia (s. Art.), welche alte Leute durch Aufkochen mit Zauberkräutern wieder verjüngen kann, rühmt sich dessen vor dem Könige Pelias, der ihrem Gemahle Jason die Herrschaft vorenthalten hat und deshalb von ihr aufs tiefste gehafst wird. Im Einverständnis mit den eigenen Töchtern des Königs, welche ihr vertrauen, verlockt sie den Alten, sich der Prozedur zu unterziehen, nachdem er selbst die Probe der Verjüngung eines Bockes mit angesehen hat. Natürlich wird der Bethörte nicht wieder ins Leben gerufen. So dichteten die attischen Tragiker. Dafs dieser märchenhaften Erzählung ursprünglich ein Mythus altreligiösen Gepräges zu grunde liege, dessen Element Zerstückelung und Wiedergeburt sind, wie bei Zag-

reus, Melikertes, Jason selbst, hat u. a. Gerhard zu den Auserl. Vasenb. III S. 28 angedeutet. Aber schon bei Pindar Pyth. 4, 250 ist von einem Morde des Pelias die Rede, und Medea zu der bösen Zauberin geworden, als welche die Tragiker sie vorführen. Das Vorspiel zu der Schlachtung des alten Herrschers, die Probe mit der Verjüngung des Bockes, findet sich auf einigen Vasenbildern dargestellt, von denen wir das einer archaischen Amphora bei Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 157, 1 (hier Abb. 1394) mit der Erläuterung des Herausgebers wiederholen. »In einen schlichten Dreifufs, der an den obersten Enden in Voluten ausläuft, ist ein grofser kunstreicher Kessel eingefügt; aus dem von der Flamme genährten siedenden Wasser desselben sucht ein Widder sich frei zu machen, der als Verjüngungsprobe geopfert wird und, nachdem er dem Tode geweiht schien, die Künste der Zauberei augenfällig bewährt. Der iolkische König sitzt auf einem Sessel daneben; in reichen Mantel gehüllt und am greisen Haar mit einem Stirnband geschmückt, stützt er den linken Arm auf einen Stab und sieht erwartungsvoll dem Ausgange des Wunders zu. Neben ihm steht Medea, deren hoher Kopfputz, dem Kalathos ähnlich, die asiatische Tiara (welche Medea sonst oft trägt) ersetzt, vielleicht mit Bezug auf die oft ähnlich geschmückte Mondgöttin, in deren Dienste sie zauberte. Die Bewegung ihres linken Armes scheint dem Widder im Kessel Mut zu machen, dafs er sich heraus mühen möge; mit ähnlich erhobenen Armen stehen zwei reich geschmückte Jungfrauen ihr gegenüber: ohne Zweifel Antinoe und Asteropeia (Paus. VIII, 11, 2), die Töchter des Pelias, welche das Wunder in grausamer Täuschung frohlockend begrüfsen.« — Auf einer andern Vase mit der Aufkochung zeigt die Rückseite Pelias dasitzend, Medea ihm Mut einsprechend, die Tochter beratend (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 157, 3. 4). Ein andermal sehen wir Medea mit dem Schwerte neben dem Kessel zum Opfer bereit stehen; gegenüber Pelias von seinen Töchtern beredet steht soeben auf, um das Wagnis zu versuchen. Auf dem Gegenbilde der Vase Dienerinnen mit dem Bocke, Zauberkästchen und Opfergerät; im Innern der Schale Medea vor Pelias stehend (Arch. Ztg. 1846 Taf. 40). Auf einem cornetanischen Gefäfs schreitet der greise Pelias nach Aufforderung der Töchter zur Verjüngungskur (Annal. Inst. 1876 tav. F).

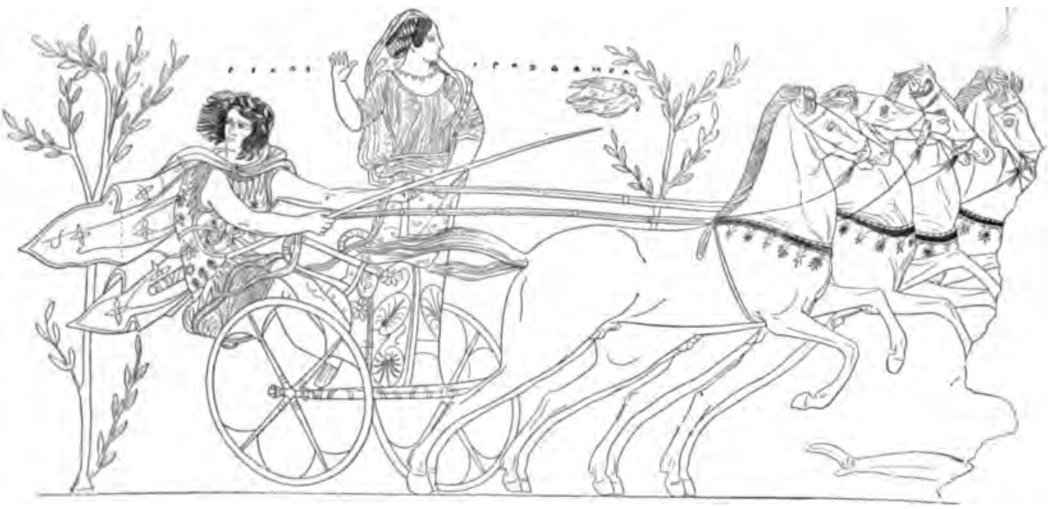
In höchster Einfachheit und Schönheit wird aber die Vorbereitung, nicht die Schlachtung selber dargestellt auf einem Relief griechischer Arbeit im Lateran, von dem eine besser erhaltene, aber in der Ausführung verflachte Replik in Berlin vorhanden ist. (Eine gute Vorlage zur Abbildung fehlt leider bis jetzt.) Rechts und links von einem Dreifufs mit Kessel stehen die beiden Peliaden, deren eine, durch thessalische Tracht charakterisiert, den Kasten mit Zaubermitteln haltend herantritt, während die andre den Kessel zurechtstellt. In der Mitte steht Medea mit dem blofsen Schwerte in der Hand, das Haupt ein wenig neigend, auf den rechten Moment gespannt. Das Relief stimmt in den Mafsen, der Formenbehandlung und der »zurückhaltenden Beschränkung der Handlung« noch überein mit dem unter »Orpheus« Abb. 1317. Vgl. über die Deutung Friederichs, Bausteine N. 494; Brunn, Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1881 hist.-phil. Kl. 2, 95 ff.; über die Berliner Replik Conze in Festschriften für E. Curtius 1884 S. 197 ff., woselbst Taf. II kleine photographische Abbildungen; gröfsere Böttigers Amalthea Bd. I Taf. 4. Arch. Ztg. 1873 S. 134 ff. wird ein pompejanisches Wandgemälde besprochen; vgl. Helbig N. 1261 b.

Ganz vereinzelt steht das Bild eines etruskischen Spiegels, die Verjüngung des Aison, Vaters des Jason, durch einen Zaubertrank in der Schale dargeboten von Metvia unterm Beistande der Menrva; abgeb. Mon. Inst. XI, 3 n. 7. Über die Sage vgl. Ovid. Met. VII, 159 ff. 285; Schol. Arist. Equ. 1321.

Die nach des Pelias Tode zu seinen Ehren gefeierten Leichenspiele, ein oft erwähntes Thema altepischer Poesie, wurden auch in der Kunst verherrlicht. Am Kasten des Kypselos waren sie weitläufig dargestellt (Paus V, 17, 4). Ziemlich seiner Beschreibung entsprechend finden wir sie auf einer grofsen Vase aus Caere: ein Wagenrennen mit sechs Viergespannen, Wettrennen zu Pferde, Ringkampf und Kampfrichter (abgeb. Mon. Inst. X, 4. 5; dazu Annal. 1874 p. 92 ff.). [Bm]

Pelops. Der Mythus von dem Tantalossohne Pelops, dem Lieblinge des Poseidon, der aus Lydien nach Pisa in Elis kam und um des wilden Oinomaos Tochter Hippodameia freiend den Schwiegervater im Wagenrennen durch Trug zu besiegen wufste, ist bei Homer schon leise angedeutet (B 10 πληξίππῳ, der Rossetummler), entwickelt bei Pindar (Ol. I), freilich ohne Andeutung der Bestechung und List des Myrtilos. Aber erst die Tragiker spannen das romantische Element der Sage zur vollen Wirkung aus, indem sie auch des Myrtilos schmähliches Ende berührten. — Von Kunstwerken, die in den Kreis der Sage fallen, ist das bedeutendste und wohl einzige statuarische, die grofse Gruppe des Ostgiebels am Zeustempel zu Olympia, schon oben Abb. 1272 gegeben. Übrigens kennen und besitzen wir nur darauf bezügliche Vasengemälde und späte Reliefs auf Sarkophagen und etruskischen Aschenkisten, letztere von nicht immer sicherer Deutung (vgl. Arch. Ztg. 1853 S. 33 ff., 1855 S. 81; Annal. 1864 u. 1876). Wenn wir dem historischen Verlauf des Mythus folgen, so begegnen uns zuerst einige Vasenbilder, nach denen wir zwischen Pelops und Poseidon ein ähnliches, doch wenig aus

gebildetes Verhältnis annehmen müssen, wie es zwischen Ganymedes und Zeus in Poesie und Kunst sehr gefeiert war. Übereinstimmend mit Pindar beschreibt Philostr. I, 30 ein Gemälde, wo auf das Gebet des Pelops Poseidon ein Viergespann für den Geliebten aus dem Meere aufsteigen läfst. Darauf tritt Pelops als Freier der Hippodameia auf, hier wie fast überall kenntlich durch seine phrygische Tracht und mehrmals dem Paris zum Verwechseln ähnlich. So finden wir ihn vor der thronenden Braut stehend, in Gegenwart von deren Mutter Sterope, im Hintergrunde Hermes und Zeus. Die Übereinkunft der Liebenden und die Bestechung des treulosen Myrtilos zeigt ein grofses Vasenbild Mon. Inst. IV, 30: wir sehen das Grab der getöteten Freier, davor einen Altar, an welchem Pelops mit Myrtilos vertraulich grofsen Relief der Lade des Kypselos in Olympia (Paus. V, 17, 3), wo Pelops mit Flügelpferden fuhr. In abgekürzter Form sehen wir zuweilen nur dieses Liebespaar auf einem Viergespann, wie im hochzeitlichen Aufzuge und der Tracht wegen schwer von Paris mit Helena zu scheiden. Am Halse der Archemorosvase (vgl. oben S. 114) jagen sie auf dem Zweigespann, über ihnen schwebt ein Eros mit Bändern, hinter dem Wagen läuft ein Häschen als aphrodisisches Symbol. Darnach kommt der verfolgende Wagen mit dem gerüsteten Oinomaos, der schon die Lanze zückt, und dem phrygisch gekleideten Myrtilos; das Fehlen des Radnagels ist deutlich bezeichnet. Auf dem von Philostr. I, 17 beschriebenen Bilde steht Hippodameia hochzeitlich gekleidet, Pelops führt weifse, Oinomaos schwarze Rosse: die ganze



1395 Pelops und Hippodameia als Sieger. (Zu Seite 1204.)

verhandelt. Der letztere hält nach der Weise des griechischen Kunstausdrucks das Wagenrad in der Hand, dessen Nagel er verspricht herauszuziehen, damit Oinomaos bei dem Wettfahren schmählich zu Falle kommen mufs. Hippodameia und Sterope gegenüber, im oberen Felde der hilfreiche Hermes mit der Siegespalme in bezug auf die von diesem Anlafs ausgehenden Kampfspiele vollenden das Bild. Noch gröfser und schöner eine ähnliche Darstellung Mon. Inst. V, 22, wo aber in der oberen Reihe Aphrodite und die Ortsnymphe Olympia erscheinen. Auf anderen Vasen finden wir das Opfer dargestellt, durch welches die Freier mit Oinomaos den Vertrag eingehen, dem zufolge sie von ihm ereilt den Tod erleiden. Am häufigsten ist natürlich das Rennen selbst dargestellt und zwar sowohl der Moment des Abfahrens wie der Sturz des Königs. Meistens finden wir hier Hippodameia neben Pelops auf dem Wagen; denn die Arglist des Königs wollte den Freier durch ihr Beisein verwirrt machen. So schon auf dem Schilderung deutet auf ein grofses Prachtgemälde. Bei Philostr. iun. 9 wird der Augenblick vor der Abfahrt geschildert, als Oinomaos seinem Vater Ares noch opfert, aber die tödliche Lanze schon auf dem Wagen bereit liegen hat; daneben steht Eros und sägt die Achse des Gefährtes ab. Um das Gespann des Pelops aber fliegen die Schatten (εἴδωλα) der getöteten Freier. — Scenen des vollführten Verrats und der Katastrophe des Oinomaos stellen nur spätere Reliefs dar, und zwar wird nicht nur, wie meist auf Sarkophagen, der ganze Mythus in mehreren Scenen vorgeführt, sondern die ganze Darstellung förmlich wie eine römische Circusfahrt arrangiert. Auf einem Pariser Sarkophage (abgeb. Arch. Ztg. 1855 Taf. 79, 2) sehen wir links den thronenden Oinomaos im Gespräch mit Pelops, der seine Werbung anbringt; ebenso auf einem Neapler Exemplare mit der interessanten Besonderheit, dafs des Pelops Begleiter (in römischer Kriegertracht) die mit den Köpfen der getöteten Freier geschmückte Thür (so auch Philostr.



1396 Pentheus unter den Mainaden. (Zu Seite 1206.)

iun. 9) bedenklich anschauen. Das Mittelbild zeigt die beiden Viergespanne: voran das des Pelops, über dem eine kranztragende Figur erscheint, während unter den Pferden die Ortsnymphe liegt, auf einen Blumenkorb gestützt, daneben eine Urne mit Siegespalmen zur Verteilung (auf der Neapler Replik oben sogar noch ein Tubabläser zur Verkündigung des Sieges); dahinter die Rosse des Oinomaos, der selbst aus Raumnot unter den Tieren liegt, daneben jammernde Diener. Dem Viergespann des Pelops eilt noch ein Reiter voraus, ebenfalls in Übereinstimmung mit den Circusdarstellungen, und daneben schauen aus einem Bogenfenster (wie auch sonst) drei Figuren dem Wettrennen zu. Die dritte Scene stellt die Heimführung der von ihrer Mutter oder Amme geleiteten Braut dar, wobei ein Eros dem Bräutigam voranschreitet; noch deutlicher ist der Neapler Sarkophag, wo statt dessen das Paar in zärtlicher Umarmung sich küfst. Noch weiter in der römischen Inscenierung des Wettfahrens geht ein in Mons in Belgien gefundener Sarkophag (Arch. Ztg. 1855 Taf. 80). -- Des Oinomaos Sturz auf einer Vase Annal. 1874 tav. HJ.

Die Flügelrosse Pindars finden wir zwar nirgends auf Kunstwerken; doch jagt Pelops über das Meer nach Lydien zurück mit der Braut, wie Eur. Orest. 989 ff. schildert und auch Cic. Tusc. II, 27, 67 *(equi Pelopis illi Neptunii, qui per undas currus suspensos rapuisse dicuntur)* annimmt. So sehen wir auf einer schönen Vase von Arezzo (Abb. 1395 auf S. 1203, nach Mon. Inst. VIII, 3) das Paar im Siegesschmuck dahinsausen, im Hintergrunde Lorbeerbäume, auch ein (vorn verstümmelter) Delphin zur Andeutung der eben beginnenden Meerfahrt. Pelops, der den Sturmlauf der Rosse kaum zügeln kann, ist lorbeerbekränzt als Sieger und als Bräutigam, sein langes Haar flattert im Winde; er ist griechisch gekleidet in gesticktem Chiton und verzierter Chlamys. Vor ihm steht Hippodameia in kurzärmeligem Chiton und Obergewand mit wallendem Schleier, stolz ausschauend und nur leicht staunend über das Wunder der Meerfahrt, die Hand erhoben. Vor ihr zwei Tauben, Aphroditens Vögel. — Der Verrat des Myrtilos führt zum bösen Ende. Ihm war von Hippodameia Liebesgenufs zugesagt; aber als er sie küssen will, stürzt ihn Pelops ins »rauschende« myrtoische Meer an der Küste von Euboia (μυρτιλος von μύρω). Ein prachtvolles Vasenbild aus Capua (abgeb. Mon. Inst. X, 25) stellt das Brautpaar vor übers Meer fahrend; soeben stürzt der frevelnde Verräter rücklings hinab in die Flut; oben schwebt eine grofsgeflügelte Erinys mit dem Schwerte, welches sie drohend über dem Ahnherrn des unseligen Pelopidenhauses schwingt. Denn des Myrtilos Tod war dessen erste Schuld (vgl. Soph. El. 504 ff.; Paus. II, 18, 2; V, 1, 5).

Nicht unerwähnt darf bleiben, dafs in der Rennbahn zu Olympia an der Zielsäule sich ein ehernes Bild der Hippodameia befand, welche im Begriff war, ihrem Pelops eine Siegerbinde um die Schläfe zu legen (Paus. VI, 20, 10). [Bm]

Pentheus. Pentheus bedeutet: der Wehklagende und ist allem Anschein nach ursprünglich Dionysos selber, der Gott der blühenden Vegetation, die im Winter von tobenden Stürmen zerrissen wird. Gleich dem Thraker Lykurgos aber wird er dann (durch irrige Deutung der für ihn begangenen Feier) als der Gegner und Widersacher des Frühlingsgottes gedacht, welcher den Tod verdient hat und erleidet. Im thebanischen Dionysosdienste war das von den attischen Tragikern ausgebildete Märchen entstanden, dafs der wilde König Pentheus gegen die Feier des jungen Gottes eifert und indem er sie zu stören sucht, von den rasenden Mainaden zerrissen wird. In Euripides Bakchen versteckt sich der König auf einer Fichte, um die Festfeier zu belauschen, und

als ihn die von göttlichem Wahnsinn erfüllten Weiber entdecken, fordert seine eigne Mutter Agaue, die ihn für ein wildes Tier (Löwen oder Eber) ansieht, zu seiner Zerstückelung auf und schwingt wie im Triumphe das abgerissene blutige Haupt ihres Sohnes. Auf diese Tragödie und die nicht erhaltene Trilogie des Aischylos als Quelle lassen sich aufser dem bei Philostratos I, 18 beschriebenen Gemälde auch alle erhaltenen allerdings nicht bedeutenden Kunstdarstellungen zurückführen, wie Jahn (Pentheus und die Mainaden, Kiel 1841) nachgewiesen hat.

Auf einer Münchener Vase (N. 807, hier Abb. 1396, nach Jahn a. a. O. Taf. 2 a) finden wir die Einleitung zu der Wahnsinnsthat der Weiber, den Augenblick dargestellt, wo Pentheus in seinem Versteck entdeckt und mit einem Angriff bedroht wird. Er ist hier nicht, wie bei Euripides, auf einen Baum gestiegen, sondern hat sich in einem Dickicht, welches durch zwei Bäume bezeichnet ist, zu verbergen gesucht. Blick, dafs sie Pentheus noch nicht gesehen hat; ebenso die dritte mit Thyrsos und Tympanon, hinter welcher eine Säule den Palast oder die Stadt andeuten soll, wo der Festzug herkommt. Von der andern Seite nahen sich dem Pentheus gleichfalls drei Mainaden in raschem Laufe. Die erste schwingt ein in rasender Wut zerrissenes Rehkalb in den Händen, ein oft wiederholtes Motiv (vgl. oben S. 848 u. Abb. 929). Ihr folgt eine Thyrsosschwingerin, welche zugleich mit dem Thyrsos in der linken Hand den linken Fufs hebt, ähnlich wie Bakchos befiehlt (Eur. Bacch. 943 f.), mit der rechten Hand den Stab fassend den rechten Fufs zu schwingen. Die Reihe schliefst eine Bacchantin, welche im Tanze ihr Gewand in bauschendem Bogen über dem Haupte flattern läfst, ebenfalls ein beliebtes Motiv, z. B. auch bei Nereidenzügen.

Einen Fortschritt der Handlung zeigt ein anderes Vasenbild (Wieseler, Denkm. II, 436), wo Pentheus flieht, aber von einer Frau, die für Agaue zu halten



1397 Pentheus wird zerrissen.

Plötzlich entdeckt, hat er noch in knieender Stellung zur Abwehr die Chlamys als einen Schild um den linken Arm gewickelt, wie man so oft auf Denkmälern sieht und es auch Schriftsteller erwähnen (vgl. Caes. B. Civ. I, 75: *sinistras sagis involvunt*; Liv. 25, 16, 21: *paludamento circa laevum brachium intorto*; Petron. 80: *intorto circa brachium pallio composui ad procliandum gradum*; Pacuvius: *currum liquit, chlamyde contorta clupeat brachium*). Denn den Pentheus, wie in der Dichtung, Weiberkleider anziehen zu lassen, damit er ungesehen dem Feste beiwohnen könne, würde auf den Bildwerken der Deutlichkeit geschadet und zugleich den schönen Kontrast vernichtet haben. Auf dem Kopfe trägt er den boiotischen Helm (κυνῆ) wie Kadmos Abb. 822 S. 770. Von dem umgebenden Chor der Frauen hat die vorderste, welche die Fackel hält, den Frevler erblickt und eilt auf ihn zu. Ganz ähnlich schlug bei Aischylos die Mutter Agaue mit einer Fackel auf den Sohn ein. Die folgende Bacchantin, welche das Rehfell (νεβρίς) um den linken Arm geschlungen hat und in der Rechten ein Schwert führt (wie nicht selten), zeigt durch ihren gen Himmel gerichteten ist, am Arm ergriffen und mit dem gezückten Schwerte bedroht wird, wobei die Rückseite der Vase in reizvollem Kontrast den Dionysos in seliger Ruhe dasitzend zeigt, wie er von einer Frau mit Wein bedient wird und dem Flötenspiele eines Satyrs zuhört.

Mehrere Marmorreliefs sodann von griechischer Erfindung, aber leider sehr beschädigt und von mittelmäfsiger Ausführung, von denen wir dasjenige im Palast Guistiniani nach Wieseler II, 437 wiederholen (Abb. 1397), stellen die eigentliche Zerreifsung dar. Der Unglückliche ist hier zu Boden gestürtzt; vier Weiber umringen ihn. Eine sucht ihm das rechte Bein, die andre den linken Arm auszureifsen, während die zwei übrigen ihre Angriffe gegen den Kopf richten. Zugleich beifst ein von Dionysos gesendeter Panther (der oftmals bei andern Kämpfen den Gott selbst unterstützt) ihn grimmig am linken Bein. Von links her stürmt noch ein Weib in Jägertracht, mit entblöfster Brust und flatterndem Obergewande, eine Erinys oder die Raserei (Λύσσα); s. unten »Personifikation«. Die vollständig bekleidete Frau hinter ihr, welche sich in der müden Haltung einer Trauernden an den Felsen lehnt, wobei aus einer Urne über

in die Kaïkosebene führt, steigt dann aber noch einmal bis zur Höhe von 780 m an und bildet dadurch jene weit vorspringende Halbinsel, die den Golf von Elaia von der Meerenge von Mytilene trennt. Diese letzte Erhebung, heute Kara-Dagh genannt, ist das Kanegebirge der Alten (αἱ Κάναι und ἡ Κάνη, Strabo XIII, 1, 68 p. 615).

Von dem Hauptkamme des Pindasos zweigen sich nach Süden mehrfach Vorgebirge ab, die durch tiefe Thalschluchten von einander getrennt sich allmählich abdachend in die Kaïkosebene verlaufen. Der äufserste felsige Vorsprung eines dieser Vorgebirge, das, bevor es in die Ebene übergeht, noch einmal mächtig ansteigt, etwa drei Meilen von dem Meere entfernt, trägt die Überreste der Burg und Oberstadt von Pergamon, während südwestlich davon am Fufse die Ruinen der antiken Unterstadt in und um die Häuser des modernen Bergama zerstreut liegen.

Die Burghöhe, deren aus Trachyt bestehende Felsen bis 310 m über dem Meere (ungefähr 270 m über der Ebene) ansteigen, wird östlich und westlich umschlossen von den Thälern zweier Flüfschen, die aus dem Pindasos hervorkommend hier dicht bei einander die Ebene erreichen und dann in vielfach verzweigtem Laufe, aber ohne sich zu vereinigen, dem Kaïkos zufliefsen. Wie im Altertum, so heifst noch heute der westliche Flufs, der die Unterstadt durchfliefst, Selinus, der östliche, der das Stadtgebiet nur berührt, Ketios (Plinius, Nat. hist. V, 126: *Pergamum quod intermeat Selinus, praefluit Cetius profusus Pindaso monte;* Strabo XIII, 1, 70 p. 616: Κήτειος, χειμαρρώδες ποτάμιον. — ΚΗΤΙΟϹ oder ΚΗΤΕΙΟϹ und ϹΕΛΙΝΟΥϹ (oder ϹΕΛΕΙΝΟΥϹ) Beischrift auf pergamenischen Münzen des Marc Aurel, Mionnet, Suppl. V, 442 N. 1012; auch II, 602 N. 583 ist nach dem Berliner Abgufs ϹΕΛΙΝΟΥϹ, nicht ϹΕΛΙΝΟϹ zu lesen). Nach beiden Flufsthälern fällt die Burghöhe sehr steil ab, im Norden trennt sie ein tiefer Sattel von dem Muttergebirge, nur auf der Südseite senkt sich der Berg mehr allmählich in breiter Abdachung nach der Ebene. Der Abhang bleibt aber auch hier noch immer so steil, dafs er ohne gebahnten Weg nur mit Mühe zu erklimmen ist. Von Norden und Süden gesehen hat daher die Höhe die Form eines abgestumpften Kegels (Strabo XIII, 4, 1 p. 623; ἔστι δὲ στροβιλοειδὲς τὸ ὄρος εἰς ὀξεῖαν κορυφὴν ἀπολῆγον), während von der Ost- und Westseite betrachtet der Berg sich mehr als ein langgestreckter nach Süden geneigter Rücken darstellt. Vgl. die Ansicht von Südwesten, Abb. 1399 (nach »Altertümer von Pergamon« II Taf. 1), und die Westansicht in der Skizze Abb. 1400.

Durch diese ausgezeichnete Lage ist die Feste von Pergamon der die ganze Kaïkosebene und selbst die Küsten des Golfes von Elaia beherrschende Punkt (ἔχει δέ τινα ἡγεμονίαν πρὸς τοὺς τόπους τούτους τὸ Πέργαμον, Strabo XIII, 4, 1 p. 623), und es ist ein interessantes Beispiel für den jede natürliche Entwickelung hemmenden Einflufs des Perserreiches, dafs die Stadt erst in hellenistischer Zeit begonnen hat, die Herrschaft über das fruchtbare Flufsgebiet auszuüben und damit den Grund zu einem aufserordentlich schnellen Emporblühen zu legen. Elaia, im Altertum der natürliche Exportplatz des Landes, dessen Ruinen südlich von der Mündung des Kaïkos an dem jetzt versandeten, innersten Zipfel des Golfes erhalten sind, erscheint seit der Gründung der pergamenischen Herrschaft immer nur als der von Pergamon abhängige Hafenort (Ἐλαίαν λιμένα ἔχουσαν καὶ ναύσταθμον τῶν Ἀτταλικῶν βασιλέων, Artemidor bei Strabo XIII, 3, 5 p. 622; Περγαμηνῶν ἐπίνειον, Strabo 1, 67 p. 615). Es war mit der Hauptstadt durch eine 120 Stadien (3 Meilen) lange Strafse verbunden.

Ebenso bildet Pergamon auch den natürlichen Vorort des nördlich an die Ebene anschliefsenden Berglandes. Zwei befestigte Plätze, deren Ruinen sich im Kosak unweit der über den Madaras-Dagh nach Adramytteion führenden Pässe erhalten haben, und deren Gründung in die Anfangszeit des pergamenischen Reiches zu setzen ist (Mitteil. des Athen. Inst. X S. 1 ff.), sind die monumentalen Zeugen dieser von Pergamon ausgeübten Herrschaft über das gebirgige Hinterland.

Zur Geschichte der Stadt.

Die erste geschichtliche Erwähnung von Pergamon bei Xenophon, Anab. VII, 8, 8 ff., Hell. III, 1, 6 enthält über die Lage und den Umfang der Stadt keine genaueren Angaben. Für das Verhältnis hingegen, in welchem Pergamon damals, um die Wende des 5. und 4. Jahrhunderts, zur Kaïkosebene stand, ist die Episode, die Xenophon erzählt, von grofsem Interesse. Wir finden die Ebene im Besitze reicher Perser, die mit ihren Familien befestigte Landhäuser bewohnen, während die kleinen Landstädtchen (Teuthrania, Halisarne und Pergamon selbst) den Nachkommen griechischer Emigranten, die Dareios hier angesiedelt hatte, des Damaratos von Sparta u. a., gehören. Die Griechen unter Xenophon nehmen Pergamon mit Gewalt (καταλαμβάνουσι): die Stadt hatte also vielleicht eine kleine persische Besatzung. Auf Anstiften griechischer Einwohner von Pergamon unternimmt Xenophon einen Überfall des »Thurmes« (τύρσις) eines jener persischen Grofsen ἐν τῷ πεδίῳ, dem alsbald Assyrier, hyrkanische Reiter und königliche Söldner aus den benachbarten Städten (Komania, Parthenion, Apollonia) und umliegenden Ortschaften, sowie jene den Persern ergebenen Griechen zu Hilfe kommen. Erst der Zug Alexanders wird diesen Verhältnissen ein Ende gemacht haben.

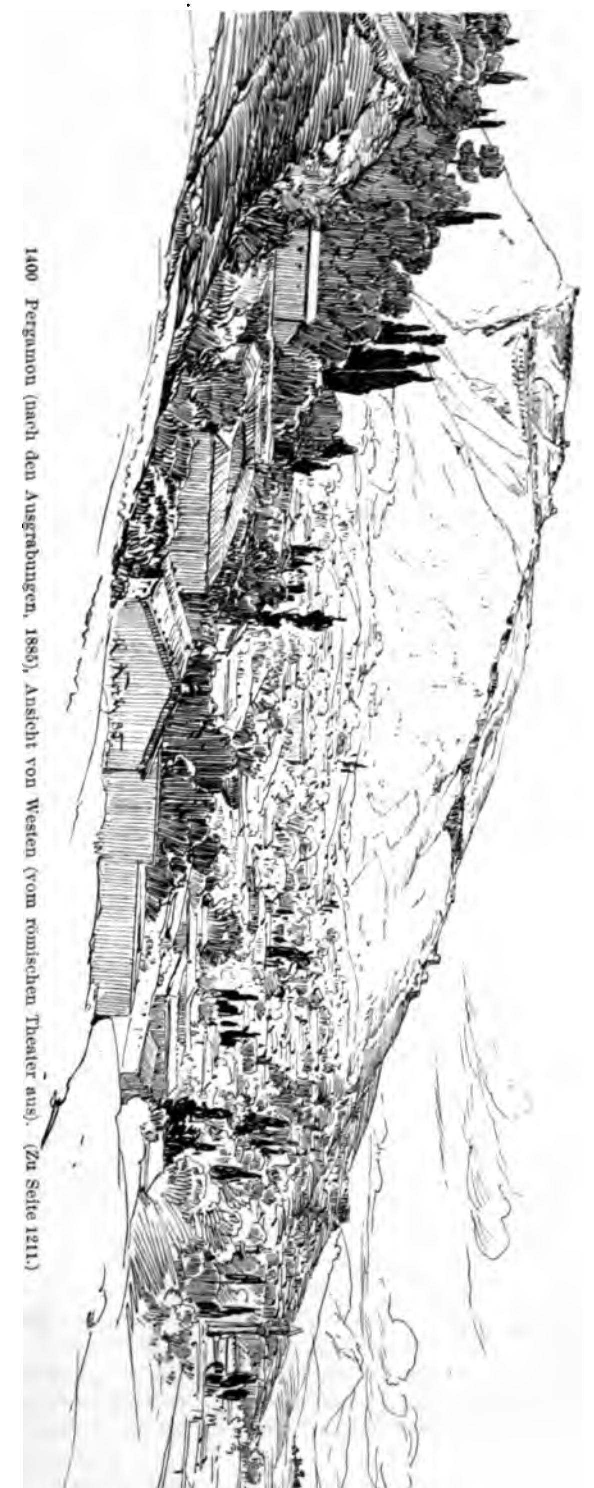
Genauer sind wir über Lage und Ausdehnung von Pergamon im Anfang des 3. Jahrhunderts unterrichtet, in der Zeit, als Lysimachos die Feste zum Aufbewahrungsort seines Kriegsschatzes erwählte, und Philetairos, den er als Kommandanten eingesetzt hatte, von ihm abfiel, um in Pergamon eine selbständige Herrschaft zu begründen. Damals war nur der höchste Teil des Berges bewohnt und befestigt: Strabo XIII, 4 § 1 p. 623: ἦν τὸ Πέργαμον Λυσιμάχου γαζοφυλάκιον τοῦ Ἀγαθοκλέους, ἑνὸς τῶν Ἀλεξάνδρου διαδόχων, αὐτὴν τὴν ἄκραν τοῦ ὄρους συνοικουμένην ἔχον. Pergamon wird an jener Stelle nicht mit dem Ausdruck πόλις bezeichnet, sondern abwechselnd χωρίον, ἔρυμα, φρούριον genannt. Sein Nachfolger Eumenes I. dehnt die Herrschaft über die nächste Umgebung aus (ἦν ἤδη δυνάστης τῶν κύκλῳ χωρίων, Strabo § 2), und noch unter Attalos I., der den Königstitel annahm, bis auf Eumenes II. war das Gebiet beschränkt auf wenige Orte μέχρι τῆς θαλάσσης τῆς κατὰ τὸν Ἐλαΐτην κόλπον καὶ τὸν Ἀδραμυττηνόν, also auf die Kaïkosebene und jenes Gebirgsland, als dessen natürlichen Vorort wir Pergamon oben bezeichnet haben.

Erst unter Eumenes II. (197—159) erfahren wir von einer grofsartigen Bauthätigkeit: κατεσκεύασε δ' οὗτος τὴν πόλιν, sagt Strabo (p. 624), καὶ τὸ Νικηφόριον ἄλσει κατεφύτευσε, καὶ ἀναθήματα καὶ βιβλιοθήκας καὶ τὴν ἐπὶ τοσόνδε κατοικίαν τοῦ Περγάμου τὴν νῦν οὖσαν ἐκεῖνος προςεφιλοκάλησε. Offenbar war es die Erweiterung des Ortes unter Eumens, durch die Pergamon erst zur πόλις, zur Grofsstadt wurde. Die Notwendigkeit, für die seit der Ausdehnung des Reiches (nach der Schlacht bei Magnesia) über ganz Vorderkleinasien natürlich mächtig anwachsende hauptstädtische Bevölkerung Platz zu schaffen, wird in erster Linie die Ausdehnung des Stadtgebietes veranlafst haben. Anderseits mufs man aus dem Ausdrucke: τὴν κατοικίαν προςεφιλοκάλησε »er fügte die neuen Stadtteile aus Prachtliebe hinzu« schliefsen, dafs auch der Wunsch, Raum zu schaffen für die Anlage von Prachtbauten, welche die Hauptstadt schmücken sollten, zur Erweiterung bezw. Verlegung des bewohnten Gebietes wesentlich mit beigetragen hat. Mit der Erweiterung der Stadt war natürlich die Anlage einer ganz oder teilweise neuen Festungsmauer verbunden. Obwohl unter Eumenes' Nachfolger Attalos II. mehrfach Feinde vor der Stadt lagen, hat doch niemand die Festung jemals ernstlich anzugreifen versucht. Das von Strabo erwähnte Nikephorion dagegen und das Heiligtum des Asklepios wurden in den Jahren 201 von Philipp V. von Makedonien und 155 v. Chr. von Prusias II. von Bithynien gänzlich verwüstet; sie müssen folglich beide aufserhalb der eumenischen Mauerlinie gelegen haben (Polybius 16, 1 u. 32, 27). Die Angabe des Aristides, der das Asklepieion als τὸ τελευταῖον τμῆμα τῆς πόλεως bezeichnet (I, 716 ed. Dind.), kann sich also nicht auf die Zeit Eumenes' II. und seiner Nachfolger beziehen, sondern mufs einem wesentlich späteren Zustande der Stadt entsprechen.

Denn auch für die Anfangszeit der mit dem Jahre 133 v. Chr. nach dem Tode Attalos' III. beginnenden römischen Epoche enthält die Stelle Strabos über Eumenes II. eine wertvolle Notiz. Wenn nämlich Strabo seine offenbar vorzügliche Quelle über Pergamon nicht ganz gedankenlos benutzt hat, so darf man aus den Worten τὴν ἐπὶ τοσόνδε κατοικίαν τὴν νῦν οὖσαν ἐκεῖνος προςεφιλοκάλησε schliefsen, dafs die Stadt von Eumenes bis auf die Augusteische Zeit namentlich hinsichtlich ihres Umfanges keinerlei bedeutende Veränderung erfahren hat.

In der Regierungszeit des Kaiser Augustus hören wir dagegen von einer bedeutenden Neugründung, die sehr wohl die Veranlassung einer Ausdehnung der Stadt gewesen sein könnte. Bereits 29 v. Chr. gestattete Augustus der Provinz Asia, ihm und der Göttin Roma zu Pergamon einen Tempel zu weihen (Dio 51, 20; Tacit. ann. 4, 37; vgl. Mommsen, Monum. Ancyr. ed. 2 p. X). Das Augusteum von Pergamon war seitdem das Zentralheiligtum des Kaiserkultes der ganzen Provinz Asia, in dem Temenos, das den Tempel umgab, standen die Originale der Beschlüsse des Κοινὸν Ἀσίας, der Festgemeinschaft der Provinz, nach denen die Kopien für die Cäsareen der kleineren Städte angefertigt wurden (vgl. z. B. das Dekret zu Ehren des Q. Fabius Maximus (ca. 10 v. Chr.) *CJG* 3902 b). Die Pergamener nannten sich als Besitzer des Kaisertempels »erste Tempeldiener« des Kaisers, πρῶτοι νεωκόροι, und seit der Regierung des Trajan führen sie offiziell (auf Münzen und Inschriften) den Titel πρῶτοι δὶς νεωκόροι, woraus sich ohne weiteres ergibt, dafs unter Trajan ein zweiter Kaisertempel, also ein Trajaneum, in Pergamon konsekriert worden ist. Durch das Verdienst des aus Pergamon gebürtigen A. Julius Quadratus (Consul suff. 93, ordinar. 105 p. Chr.) wurden in trajanischer Zeit die in Verfall geratenen älteren Bauten wieder hergestellt (Aristides I, 116 Dind.: ἀναληψόμενος τὴν πόλιν ὑπὸ χρόνου κεκμηκυῖαν αὐτὸ τοῦτο ὅπερ ἐστὶν ἐποίησεν; vgl. *CJG* 3548 f.; Le Bas, Voyage archéol. III, 2, 1722 f.). Unter Caracalla endlich tragen die pergamenischen Münzen regelmäfsig die Aufschrift: Περγαμηνῶν πρώτων τρὶς νεωκόρων und einzelne Exemplare führen drei Tempel neben einander im Bilde (Mionnet II, 612 N. 636 f.; Suppl. V, 460 N. 1108 f.). Neben dem Augusteum und dem Trajaneum gab es also im 3. nachchristlichen Jahrhundert noch einen Tempel des M. Aurelius Antoninus Caracalla.

Ueber die Lage der drei Kaisertempel und über die Ausdehnung der Stadt in der römischen und spätrömischen Zeit fehlt es an Nachrichten aus dem



1400 Pergamon (nach den Ausgrabungen, 1885). Ansicht von Westen (vom römischen Theater aus). (Zu Seite 1211.)

Altertum. Nur soviel ergibt sich aus den Worten des Plinius (V, 126): *Pergamum quod intermeat Selinus*, dafs die Stadt von der Höhe, auf der die Anfänge in vorgriechischer Zeit gelegen hatten, allmählich herabgerückt war bis über das westliche Flufsthal hinweg, wobei leicht das Asklepieion in das Stadtgebiet mit hineingezogen worden sein kann, wie es in der Zeit, die Aristides mit seinem Ausdruck τὸ τελευταῖον τμῆμα τῆς πόλεως im Auge hat, der Fall gewesen zu sein scheint. Die monumentale Überlieferung bestätigt diesen Sachverhalt vollkommen.

Ausgrabungen. Neuere Litteratur.

Hinsichtlich der römischen Stadt hatten bereits die Angaben von älteren Reisenden, namentlich von Texier (Déscription de l'Asie mineure I, 216 ff.), vor allem aber die erste genauere Aufnahme von Pergamon durch Humann im Jahre 1871 und die Untersuchung und Verzeichnung der über dem Boden sichtbaren Ruinen durch Curtius und Adler (›Beiträge zur Geschichte u. Topographie Kleinasiens‹, Abhandl. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1872) die lückenhafte litterarische Überlieferung in reicher Weise vervollständigt. Von der Lage und dem Umfange der griechischen Stadt, sowie von den Bauwerken der Königszeit war es indessen unmöglich, sich auch nur entfernt eine klare Vorstellung zu bilden. Erst die von der preufsischen Regierung seit 1878 unter der Leitung von Conze und Humann und unter der technischen Beihilfe von Bohn u. A. unternommenen Ausgrabungen haben das topographische Bild der alten Stadt in den verschiedenen Epochen ihres Bestehens, besonders in der Königszeit, allmählich immer klarer hervortreten lassen und die monumentalen Schöpfungen der Attaliden der Jahrtausende langen Vergessenheit und der immer weiter fortschreitenden Zerstörung entrissen.

Das Unternehmen, das zur Zeit noch nicht abgeschlossen ist, begann mit der Entdeckung des Prachtbaues eines dem Zeus geweihten Altars, dessen Überreste auf einer Terrasse südlich unter der Kuppe der Burghöhe blofsgelegt wurden (vgl. Abb. 1401). Die Entdeckung der Skulpturwerke, die einst diesen Altarbau geschmückt haben und zum grofsen Teil in einer unterhalb des Altars sich hinziehenden byzantinischen Mauer verbaut waren, und ihre Überführung nach Berlin waren der erste glänzende Erfolg der Ausgrabungen. Zugleich mit der Untersuchung des Altars wurde die Aufdeckung einer Tempelruine begonnen, die unmittelbar unter der höchsten Spitze des Berges gelegen von früheren Reisenden für das Heiligtum der pergamenischen Stadtgöttin Athena gehalten worden war. Die Ausgrabungen ergaben, dafs jener erst in römischer Kaiserzeit entstandene Bau zum Zwecke des Kaiserkultes gegründet gewesen sein müsse (›Augusteum‹ auf Abb. 1401). Das Athena-



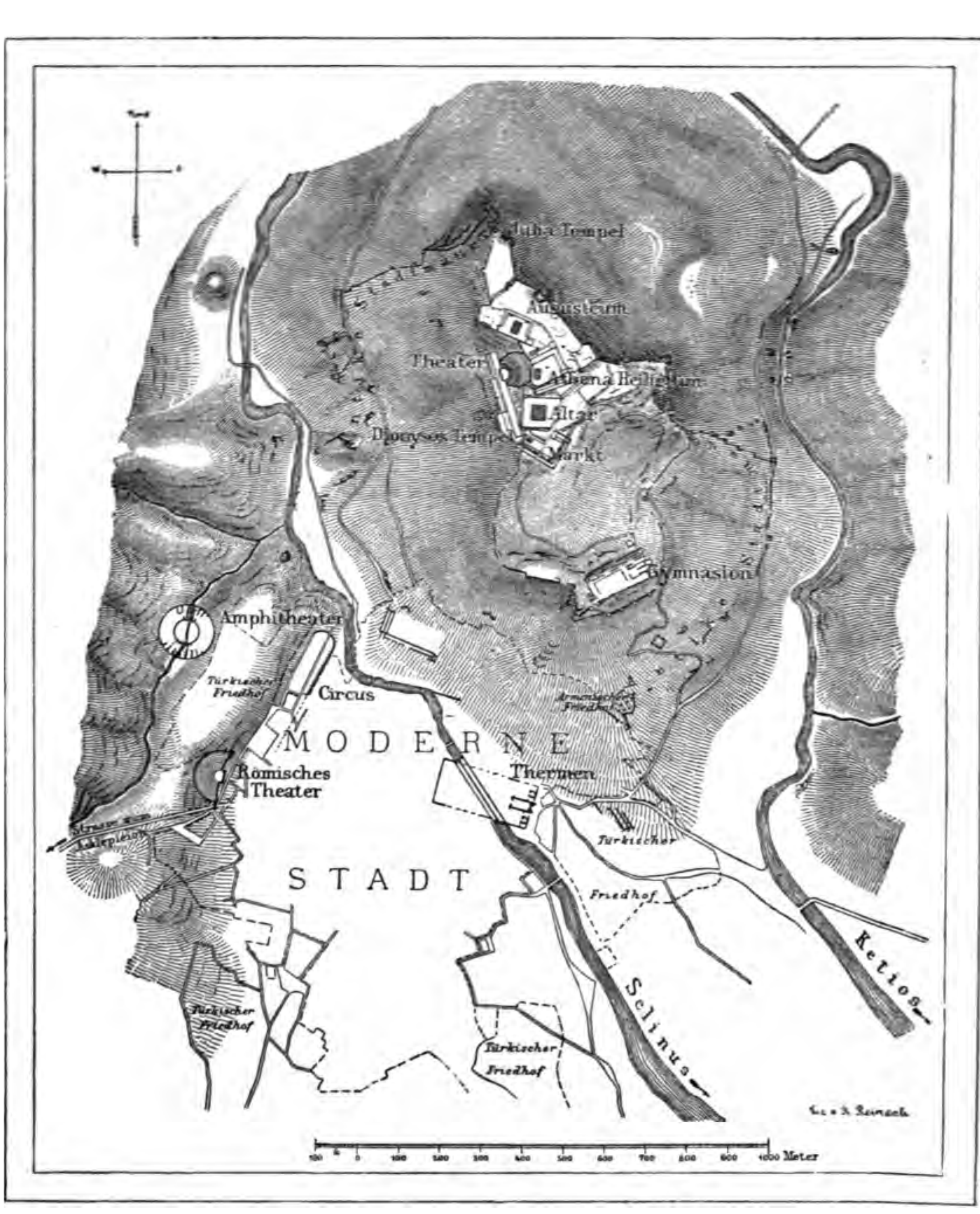
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN

1402 Ansicht der Oberstadt von Pergamon von Westen. Rekon

TAFEL XXXVI. (Zu Artikel »Pergamon«.)



(Nach dem Berliner Pergamonpanorama von A. Kips und M. Koch.)



1401 Plan von Pergamon. (Zu Seite 1211.)

dieser Seite. An die Nordmauer der Akropolis lehnt sich eine keilförmige, 150 m weit vorspringende Platte, auf deren äufsersten Spitze in späterer Zeit der Juliatempel erbaut wurde. Ob dieser auf dem Plan deutlich erkennbare Vorsprung in die älteste Ummauerung hineingezogen war, scheint noch unentschieden. Die etwas nach innen geschweifte Westseite der Akropolis umschliefst eine nach dem Selinusthal gerichtete Mulde, in der unterhalb der Burgmauer das griechische Theater liegt. Der die **Akropolis** im Süden begrenzende Mauerzug bildet zugleich die Südgrenze des Athenaheiligtums, an das sich östlich das durch starke Türme flankierte Burgthor anschliefst. Unterhalb dieser Linie fällt das Terrain zunächst steil ab zu dem Plateau, dessen westliches Ende der Zeusaltar mit seinem Peribolos einnimmt.

Der Höhenunterschied zwischen dem letzteren und der Terrasse des Athenaheiligtums wird auf 24 m angegeben.

›Im Beginne der Königszeit genügte das kleine Kastell nicht mehr, und man baute nach der Südseite des Berges eine sehr sorgfältig ausgeführte weitere Mauer‹ (nach Conzes Vortrag in der Arch. Ges. zu Berlin 15. Jan 1884, Berliner Philol. Wochenschrift 1884 S. 185 u. 186). Wie aus dem Plane Altertümer S. 1 (Abb. 1401) ersichtlich ist, geht diese Mauer von der Südwestecke der Akropolis aus, läuft am Rande des steilen Abhanges über dem Selinusthal hin nach Süden, wendet sich dann oberhalb der von dem (römischen) Gymnasion eingenommenen Terrasse nach Osten, durchschneidet nach Norden zurückkehrend die Mulde, die hier dem Ketiosthal zu sich öffnet und steigt dann dem auf dem Plan erkenn baren, felsigen Grat folgend hinauf bis zum Anschlufs an die Burgmauer an der Südostecke der Akropolis. Der von dieser Mauer umschlossene Raum hat eine Länge von ungefähr 500 m, eine Breite von über 300 m. Es ist das Gebiet, welches die Stadt in der ersten Königszeit einnimmt und das ungefähr mit dem oberen Plateau des Berges zusammenfällt.

Die dritte Epoche beginnt mit der uns litterarisch überlieferten Erweiterung der Stadt durch Eumenes II: Die Umfassungsmauer, deren Errichtung also mit der höchsten Blüte des Reiches zusammenfällt, war die gröfste und stattlichste, die überhaupt in Pergamon existiert hat. Ihre Überreste sind auf dem Plan als ›Antike Stadtmauer‹ bezeichnet. Sie ist im Norden an die Spitze des keilförmigen Vorsprunges angeschlossen, der späterhin den Juliatempel trug, zieht sich um den ganzen Stadtberg, auch die steilen Abhänge mit Ausnahme dessen auf der Nord- und Nordostseite umschliefsend, nur wenig oberhalb der beiden Flüsse hin und reicht im Süden etwa soweit hinab, als die moderne Stadt auf den Berg hinaufreicht (Philol. Wochenschrift S. 187). Die Mauer war durch ausspringende Türme verstärkt, von denen eine gröfsere Anzahl auf dem Plan verzeichnet ist. Das Gebiet der Stadt hatte nunmehr in der Richtung von Nordwest nach Südost eine Ausdehnung von weit über 1000 m, von nahezu 800 m in der Richtung von Nordost nach Südwest. Wenn wir aus dem Ausdruck Strabos τὴν κατοικίαν τὴν νῦν οὖσαν hinsichtlich dieses Stadtgebietes nicht zu viel geschlossen haben (s. oben S. 1209), so ist die Stadt auch unter den Römern der republikanischen Zeit auf diese Grenzen beschränkt geblieben.

Erst in der Epoche unter den römischen Kaisern finden wir die Stadt über die Mauer hinaus in südwestlicher Richtung bis in die Ebene hinein ausgedehnt, wo noch jetzt auf beiden Ufern des Selinus die stattlichen Ruinen kolossaler öffentlicher Bauten imponieren. Diese römische Unterstadt war wahrscheinlich offen: der Friede, der überall im römischen Reiche, von den Grenzdistrikten abgesehen, in den ersten beiden Jahrhunderten herrschte, liefs wohl die Umschliefsung der Stadt mit einem schützenden Mauerringe überflüssig erscheinen.

Erst in der späteren Kaiserzeit mufs das Bedürfnis, die Verteidigungsfähigkeit der Stadt wiederherzustellen, vermutlich infolge des Andringens der Barbaren, von neuem hervorgetreten sein. Aber die Stadt war bereits so sehr von ihrer Blüte herabgesunken, dafs man nicht blofs auf eine Deckung der Unterstadt verzichten mufste, sondern sogar der weit ausgedehnte Mauerring Eumenes' II. zu grofs schien. Daher zog man denn eine engere Befestigungslinie um den oberen Teil des Berges, die auf der Nord- und Westseite mit der ältesten griechischen Mauer zusammenfällt und nur im Süden und Südwesten das Gymnasion mit einschlofs. Auf den beiden Ansichten Abb. 1399 und 1400 sind die Überreste dieser spätrömischen Mauer deutlich zu verfolgen. — Spätere Generationen haben daran umgebaut und wiederhergestellt, bis auch dieser Ring für die anscheinend immer mehr herabgeminderte Bevölkerung zu grofs wurde.

Daher wurde denn, vermutlich in byzantinischer Zeit, jener gewaltige bis zu 6 m dicke Steinwall gezogen, der nur noch den obersten Teil des südlich an die alte Akropolis anschliessenden Rückens umgab. Der Lauf dieser Mauer fällt im Westen ungefähr mit der Süd- und Südostgrenze des alten Marktes zusammen, sie endigt im Osten an dem felsigen Grat unterhalb der Südostecke der Burg. Die altgriechischen Prachtbauten und Denkmäler wurden, um als Material zu dem Bau zu dienen, abgebrochen, und diesem Umstand verdanken wir allein die Erhaltung der Skulpturen vom Zeusaltar.

Auf die byzantinische Epoche wird eine Zeit vollständiger Verödung gefolgt sein, und vielleicht erst in den letzten Jahrhunderten, um die Zeit des Beginnes der türkischen Herrschaft (seit 1536) ist das alte Kastell auf der Kuppe des Berges wiederhergestellt worden. Seine aus Ziegeln und zusammengelesenen älteren Werkstücken schlecht und lose aufgebauten Türme und Mauern ruhen auf den altgriechischen Fundamenten. Sie sind es, die auf der Ansicht Abb. 1399 so deutlich hervortreten und zugleich Lage und Umfang der ältesten Gründung veranschaulichen.

Griechische Bauten der Oberstadt.

Der Hauptzugang zu der Burghöhe mufs zu allen Zeiten auf der Südseite des Berges gelegen haben. Der Abhang ist aber auch hier viel zu steil, als dafs ein für Pferde oder gar für Wagen benutzbarer Weg hätte in gerader Richtung hinaufgeführt gewesen

sein können. Der seiner Anlage nach jedenfalls noch aus der Königszeit stammende Hauptweg, der gegenwärtig noch den einzigen bequemeren Zugang zur Burg bildet, führt daher in Windungen allmählich zur Höhe. Das alte, aus rechteckigen Trachytplatten bestehende, vielfach durch spätere Geschlechter ausgebesserte Pflaster, hat sich fast ununterbrochen, wenn auch nicht immer in der ursprünglichen Breite erhalten, und vielfach erkennt man noch die alten Stützmauern, die den Weg auf der Thalseite emporhoben. Vom südlichen Fufs des Berges führt diese Strafse am Abhang nach dem Ketiosthal an der römischen Stadtmauer entlang nach Norden bis zu einer mehrfach umgebauten Thoranlage, wendet hier in das Gebiet der spätrömischen Stadt eintretend scharf um und steigt in südwestlicher Richtung empor zu dem breiten Rücken des Berges, den die älteste griechische Stadtmauer umzieht. Hier wendet sich der Weg zunächst nach Westen, später auf der dem Selinusthal zugewandten Seite des Berges wieder nach Norden und erreicht schliefslich das Terrain, auf dem durch die Ausgrabungen die Reste der öffentlichen Bauten aus der Königszeit blofsgelegt sind.

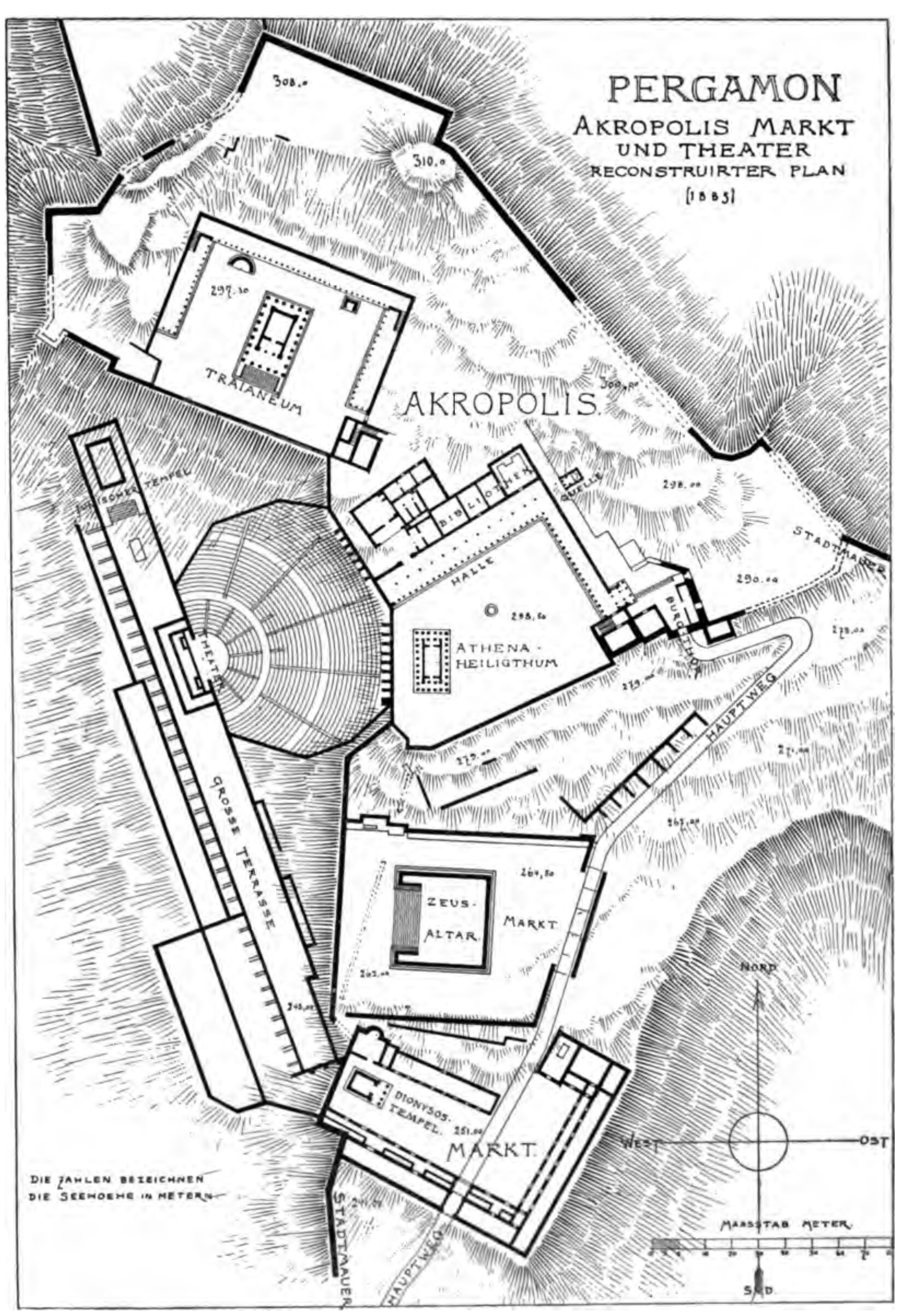
Im Mittelpunkte des alten Stadtgebietes der Königszeit lag der antike Marktplatz, die Agora. Ihre Reste sind auf dem Rücken gerade unterhalb des Athenatempels und des Burgthores erhalten, an der Stelle, die allein im ganzen Stadtgebiet mit Ausnahme der Akropolis zur Anlage von grofsen ebenen Flächen, wie sie für den Markt erforderlich waren, geeignet gewesen ist. Seit Eumenes II. bestand die Agora aus zwei eng miteinander verbundenen Terrassen, die im Anschlufs an die gegebenen Terrainverhältnisse durch künstliche Stützbauten emporgehoben und eingefafst waren. (Vgl. den Plan der ausgegrabenen Teile von Pergamon, Abb. 1403, in welchen die rekonstruierten Grundrisse der einzelnen Gebäude, soweit sie bis jetzt veröffentlicht sind, eingetragen sind, sowie die rekonstruierte Ansicht von Westen, Abb. 1402 auf Taf. XXXVI.)

In der Mitte der oberen Terrasse erhob sich die ganze Umgebung beherrschend der gewaltige Prachtbau des Zeusaltares. In den Inschriften heifst der Altar ὁ βωμὸς τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος und seine Umgebung galt für den bevorzugtesten Teil der Agora. In einer vermutlich aus den Ruinen von Elaia stammenden Inschrift, die in Klissekioi, einem jener Ruinenstätte benachbarten Dorfe gefunden worden ist und gegenwärtig in Smyrna aufbewahrt wird (publiziert von Gelzer in E. Curtius' Beiträgen zur Gesch. u. Topogr. von Kleinasien und vollständiger Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη τῆς ἐν Σμύρνῃ Εὐαγγ. Σχολῆς περ. 3, S. 139 ff.), wird die Errichtung einer goldenen Reiterstatue des Königs Attalos III. in der Hauptstadt Pergamon beschlossen: παρὰ τὸν τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος βωμόν, ὅπως ὑπάρχῃ ἡ εἰκὼν ἐν τῷ ἐπιφανεστάτῳ τόπῳ τῆς ἀγορᾶς. Dem entspricht es, dafs die Umgebung des Altars zu religiös-politischen Handlungen benutzt wurde: so erfahren wir aus einem pergamenischen Ehrendekret für einen gewissen Asklepiades (Sitzungsberichte 1884 S. 7), dafs die Stiftung der Ehren beschworen werden solle: ἐν τῇ ἀγορᾷ ἐπὶ τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος τῷ βωμῷ, und wir werden daher nicht fehl gehen, wenn wir in der oberen Marktterrasse den für die Staatsopfer und die politischen Versammlungen bestimmten Teil der Agora voraussetzen.

Die Ausgrabungen haben auch einigen Aufschlufs darüber ergeben, wie es an jener Stelle vor der Bauthätigkeit Eumenes' II. ausgesehen hat. Damals lag die Stützmauer, welche die westliche Begrenzung des Platzes nach dem Selinusthal zu bildete, bedeutend weiter zurück, ungefähr in der Linie, die sich ergibt, wenn man die Südwestecke der Akropolis mit der Fortsetzung der alten Stadtmauer südlich vom Marktplatz verbindet (Abb. 1401 u. 1403). Östlich von dieser Mauer im Bereiche der späteren Altarterrasse lag der alte Boden, wie die noch vorhandenen Einfassungen mehrerer Cisternen lehren, wesentlich tiefer und war von Häuseranlagen eingenommen, deren aus Quadern und Lesesteinen konstruierte mörtelfreie, aber mit bemaltem Putz überzogene Mauern sich namentlich im Süden des Altars wohl erhalten haben. Selbst mitten im Mauerkern des Altars läfst sich noch eine von diesem überbaute, also sicher ältere, kreisförmige Anlage mit einer Rundnische erkennen.

Auf diesem Terrain wurde der Platz für die Neuanlage in der Weise geschaffen, dafs man im Süden und Westen rechtwinklig zu einander neue Stützmauern zog und dahinter den Boden bedeutend erhöhte, so dafs die vorerwähnten Reste völlig überdeckt waren, im Norden aber entsprechend abbrach und sogar den natürlichen Fels abarbeitete, bis ein neuer, zur Südgrenze parallel laufender Abschlufs erreicht war. Nur auf der Ostseite scheint, vermutlich der dort vorüberführenden Hauptstrafse zu lieb, die alte Grenze des Bezirkes bewahrt worden zu sein. Der Platz erhielt damit eine Tiefe von 67 m und eine mittlere Länge von 80 m.

In der Mitte zwischen der Nord- und Südgrenze, etwa 20 m von der westlichen Stützmauer entfernt, erhob sich nun der gewaltige Altarbau. Nur der aus einem weichen Konglomeratstein hergestellte Fundamentkern von sich kreuzenden Mauern ist noch heute vorhanden, die Marmorquadern, die dieses Gemäuer einst vollständig verdeckten, sind bis auf zwei Stufen auf der Ostseite sämtlich weggebrochen. Indessen ist eine grofse Anzahl der verschiedenen architektonischen Glieder wieder aufgefunden worden, die R. Bohn die Wiederherstellung des ganzen Baues ermöglicht haben (vgl. Abb. 1404).



1403 Akropolis, Markt und Theater. (Zu Seite 1214.)

Der eigentliche Brandaltar, nach Pausanias V, 13, 8 ebenso wie der Zeusaltar in Olympia aus der Asche verbrannter Schenkel der Opfertiere aufgehäuft, erhob sich in der Mitte der Plattform eines etwa 30 m langen und breiten, 5—6 m hohen Unterbaues. Eine breite Freitreppe führte von Westen her in den Unterbau einschneidend zur Plattform empor. Die Vorsprünge zu den Seiten dieser Treppe sowie die drei übrigen Seiten des Unterbaues waren auf das reichste architektonisch gegliedert und mit dem die Schlacht der Götter gegen die Giganten darstellenden grofsartigen Relieffries geschmückt. Über der von drei Stufen gebildeten Krepis erhob sich zunächst ein ca. 1½ m hoher von Gesimsen eingefafster Sockel. Auf ihm lag ein reich profilirtes Zwischenglied, dann folgten die 2,30 m hohen Reliefplatten die schliefslich ein mächtig ausladendes und auf das schönste gegliedertes Hauptgesims trugen, das den Rand der Plattform einfafste. Über diesem Unterbau stand eine nach Aufsen geöffnete zierliche Säulenhalle ionischen Stils, deren dem eigentlichen Brandaltar zugewandte Rückwand mit einem zweiten, kleineren Fries geschmückt war. Auf den uns erhaltenen Platten dieses Reliefstreifens (etwa die Hälfte des Ganzen) sind Scenen der pergamenischen Stammessage dargestellt.

Die Bildwerke waren ihrem Hauptinhalte nach gewifs jedem antiken Beschauer ohne weiteres verständlich. Um aber für die Masse der Einzelfiguren das Interesse zu steigern, waren wenigstens bei der Gigantomachie die Namen zu einer jeden Gestalt hinzugesetzt: diejenigen der Götter standen auf der Hohlkehle des Hauptgesimses über dem Fries, diejenigen der Giganten am oberen Rande des reich profilirten Sockelgliedes unter den Bildwerken. Bei den Gigantennamen waren endlich auch die Namen der Künstler, die die einzelnen Gruppen ausgeführt hatten, eingehauen. Mit Hilfe dieser Inschriften, deren Charakter mit den bei den Ausgrabungen gefundenen Inschriften Eumenes' II. auf das genaueste übereinstimmt, während er sich ebenso bestimmt von demjenigen der Inschriften Attalos' I., Attalos' II. und Attalos' III. unterscheidet, hat Conze (Monatsberichte 1881 S. 869 ff.) Eumenes II. als Erbauer des Altars nachgewiesen.

Mancherlei Spuren von Denkmälern, die (nach der oben erwähnten Inschrift aus Elaia) in der Umgebung des Altars aufgestellt gewesen sein müssen, haben sich bei den Ausgrabungen vorgefunden; so wird man eine langgestreckte, aber nur 2,40 m breite Terrasse, die sich längs der Nordseite des Altarplatzes hinzieht (vgl. Abb. 1403), als ein grofses, fortlaufendes Bathron für Kunstwerke ansehen dürfen.



1404 Der Altar des Zeus Soter in Pergamon. Rekonstruktion *).

Südlich von dem Altarplatz fällt das Terrain in drei kurzen fächerförmigen Absätzen zu einer in ihrer Hauptrichtung gegen die Altarterrasse schräg liegenden zweiten Terrassenanlage ab, die die ganze Breite des Berges einnimmt. Die Westgrenze liegt ungefähr in der Linie der älteren Stadtmauer

*) Die oben wiedergegebene Abbildung des Zeusaltars (nach Vorl. Bericht I Taf. 2) zeigt das Gebäude noch in der Gestalt und Lage, wie es nach den Ausgrabungen der ersten Kampagne (1878—1880) von Bohn rekonstruiert worden ist. Seitdem hat sich herausgestellt, dafs die Treppe bedeutend breiter war, so dafs die Vorsprünge rechts und links von derselben jederseits nur vier Säulen in der Front tragen. Die richtige Gestalt und die richtige Lage hat der Altar auf der Gesamtansicht Abb. 1402 (Taf. XXXVI).

und wird durch hohe Stützmauern gebildet. Auch auf der Südseite hat sich eine geradlinige, 91 m lange Stützmauer vorgefunden, die nur einmal für den eintretenden Hauptweg unterbrochen ist. Am östlichen Ende biegt diese Mauer um und läuft nun am Rande der sich nach dem Ketiosthal hier hinabsenkenden Mulde hin, heute noch in einer Länge von 62 m erhalten. Die Verbindungslinie ihres Nordendes mit der Südostecke des Altarplatzes scheint hier die Nordgrenze des unteren Marktes abzugeben.

Die so gewonnene ebene Fläche war rings mit Ausnahme der Westseite von Säulenhallen umzogen, deren Rückwände sich über den erwähnten Stützmauern erhoben. Hinsichtlich der Konstruktion dieser Säulenhallen sind die Arbeiten noch nicht abgeschlossen, bezw. die betreffenden Veröffentlichungen noch abzuwarten. Unterhalb der Südwestecke des Altarplatzes schliefst die nördliche Halle mit einer nach Süden geöffneten grofsen Rundnische ab, in der wir eines der zu dem Marktplatz gehörigen Heiligtümer oder ein Amtslokal der Marktbehörde vermuten dürfen. Von einem νομοφυλάκιον, das in dieser Umgebung zu suchen ist, erfahren wir in der Inschrift Bericht I S. 78 (Inv. 56), und in der Nähe der Rundnische sind mehrere von Agoranomoi errichtete Inschriftsteine mit Weihungen an Hermes gefunden worden. Unter den letzteren zeichnet sich besonders eine Basis aus blauem Marmor aus, die eine in drei Distichen abgefafste Inschrift aus der Königszeit trägt. Der Anfang ist verstümmelt, nur der Name des Weihenden Apelles und die Erwähnung seiner Agoranomie sind erkennbar; dann heifst es:

— — — με διάκτορον εἵσατο Νύμφαις
Ἑρμῆ]ν εὐνομίας ἀΐδιομ φύλακα
5 τᾶ]ς ἕνεκ' εὐόλβου κέραος ῥύσις ἅδ' ἀγοραίοις
μανύσει τακτοῦ τέρμα χυθεῖσα χρόνου.

Nach A. Kirchhoffs Erklärung der Inschrift trug die Basis die Statue eines Hermes mit einem Füllhorn, aus dem zu bestimmten Zeiten Wasser flofs. Diese Zeitangaben hatten den Zweck, den Besuchern des Marktes (ἀγοραῖοι) die Einhaltung von Bestimmungen zu erleichtern, welche Besuch und Benutzung des Marktes regelten, also zur Aufrechthaltung der εὐνομία (v. 4) beizutragen.

Die Gesamtanlage der hallenumgebenen Terrasse, die erwähnten Inschriften der Nomophylakes und Agoranomen, namentlich aber das Epigramm des Apelles, das sich direkt an die »Marktleute« wendet, zeigen, dafs die untere Terrasse hauptsächlich für den Geschäftsverkehr bestimmt war. Die Hauptstrafse, die von Süden her die Hallen durchbrechend auf den Platz führt, steigt von der unteren Terrasse in einer Rampe hinauf zur Ostseite des Altarplatzes und stellt zusammen mit einer weiter westlich gelegenen Treppe die Verbindung zwischen dem Staatsmarkt und dem Verkaufsmarkt her. Namentlich der erstere ist auf der Rekonstruktion Taf. XXXVI vollkommen zu übersehen, während die Fläche des Verkaufsmarktes durch die Rückwand der sie umgebenden Hallen gröfstenteils verdeckt ist.

Der Rundnische gegenüber, unmittelbar über der Westmauer der Agora hat sich das Fundament eines kleinen Tempels erhalten, dessen Wiederherstellung durch die wiederaufgefundenen Werkstücke im wesentlichen gesichert ist. Bohn vermutet in ihm den Tempel des Dionysos. Der Gott wurde in Pergamon mit dem Beinamen Καθηγεμών verehrt, der Tempel selbst wird von Cassius Dio (41, 61, vgl. Caesar d. b. c. III, 105) und auf Inschriften ausdrücklich erwähnt. Es war ein Prostylos von eigenartigen, dem dorischen Stil nahestehenden Formen, 7½ m breit, 12½ m lang. Sein Oberbau bestand aus Marmor. Über einem Stereobat von zwei Stufen erhoben sich in der nach Südosten gerichteten Front vier schlanke Säulen von etwas über 5 m Höhe, deren Schaft auf weit vorspringenden Basen ruhte und mit 20 tiefen, durch Stege getrennten Kanneluren versehen war. Das Kapitäl gleicht im ganzen dem dorischen, nur ist der Echinus als aufstrebende Blattwelle gebildet. Auch Epistyl und Fries sind dorisch, doch sind an ersterem die Tropfen von rundlicher, unten spitz auslaufender Form, und in den oberen Ecken der Triglyphen sind zierliche Akanthusblättchen angebracht. Die Hängeplatte des Geison ist durch ein fortlaufendes Muster von diagonal gestellten Rechtecken, die Rosetten umschliefsen, ornamentiert, während die Sima von einem zierlichen Rankenornament belebt wird; die Wasserspeier sind nicht als Löwenköpfe, sondern als Satyrmasken gebildet. Die Spitze des Giebels scheint die Statuette einer Nike getragen zu haben, von der Fragmente in der Nähe gefunden worden sind.

Die Bildung der Wasserspeier als Satyrköpfe scheinen die Vermutung, dafs der kleine Bau dem Dionysos geheiligt gewesen sei, zu bestätigen. Ausgangspunkt für diese Annahme war indessen die Nähe des griechischen Theaters, das gleichfalls dem Dionysos Kathegemon geweiht war.

Unterhalb des kleinen Tempels am Markt beginnt nämlich eine schmale, aber weit über 200 m lange Terrasse, die sich horizontal unter dem Altarplatz und dem Athenatempel bis gegen die Felsen unter dem nordwestlichen Vorsprunge der Akropolis hoch über dem Selinusthal hinzieht. Diese Terrasse wird von gewaltigen, in mehreren Stockwerken über einander sich erhebenden Stützbauten getragen, die noch heute, selbst vom Thale aus gesehen, augenfällig hervortreten (vgl. die Ansicht Abb. 1400). Die Oberfläche der Terrasse war von langen Hallen eingeschlossen. An dem Abhange zwischen dieser Terrasse und der Westmauer der Burg, gerade unter dem Athenatempel liegt der weite, auf den Flanken

durch Stützmauern emporgehobene Zuschauerraum des griechischen Theaters mit seinen ungefähr 90 Sitzreihen, die gröfstenteils erhalten sind. Das Fundament der ganz zerstörten Skene und der ebenfalls seines Pflasters beraubte Raum der Orchestra liegen auf der grofsen Westterrasse selbst. Von dem nördlichen Eingange der Orchestra ist der mit Masken verzierte Deckbalken gefunden worden, der die Weihinschrift trägt: Ἀπολλόδωρος Ἀρτέμωνος γενόμενος γραμματεὺς δήμου τὸν πυλῶνα καὶ τὸ ἐν αὐτῷ παραπέτασμα Διονύσῳ Καθηγεμόνι καὶ τῷ Δήμῳ. Die vorderen Reihen der Sitzstufen um die Orchestra sind hier nicht, wie in Athen, aus Prachtsesseln gebildet, sondern ganz einfach wie alle übrigen konstruiert. Genauere Aufnahmen und Beschreibungen des Theaters, dessen Entstehung Bohn ebenfalls in die Zeit Eumenes II. setzt, liegen indessen noch nicht vor, wie auch über den nördlichen Abschlufs der Terrasse, wo sich ein ionischer Tempel (griechischen Ursprungs, aber in römischer Zeit umgebaut) vorgefunden hat, die amtliche Berichterstattung noch abzuwarten ist.

Die Bauwerke der Akropolis.

Von der Ostseite der Altarterrasse wendet sich die Strafse nach Nordosten, steigt an dem steilen Abhang hinauf und führt nach einer scharfen Kehre um einen mächtigen Turm herumbiegend zu dem Burgthor. Durch das Thor, dessen Weite nur etwas über 2½ m betrug, gelangte man in einen kleinen, nach Norden wenig ansteigenden Hof, der noch heute mit dem alten Pflaster aus Trachytplatten belegt und von turmartigen Gebäuden umgeben ist. Diese Gebäude werden die Wohnungen der Thorwächter enthalten haben. Jenseits des Vorhofes führt der Weg in nördlicher Richtung immer weiter ansteigend zum höchsten Teil der Burg, während man links zu dem Hauptheiligtum von Pergamon, dem Tempelbezirk der Athena gelangt, das den südwestlichen Teil der Akropolis einnimmt.

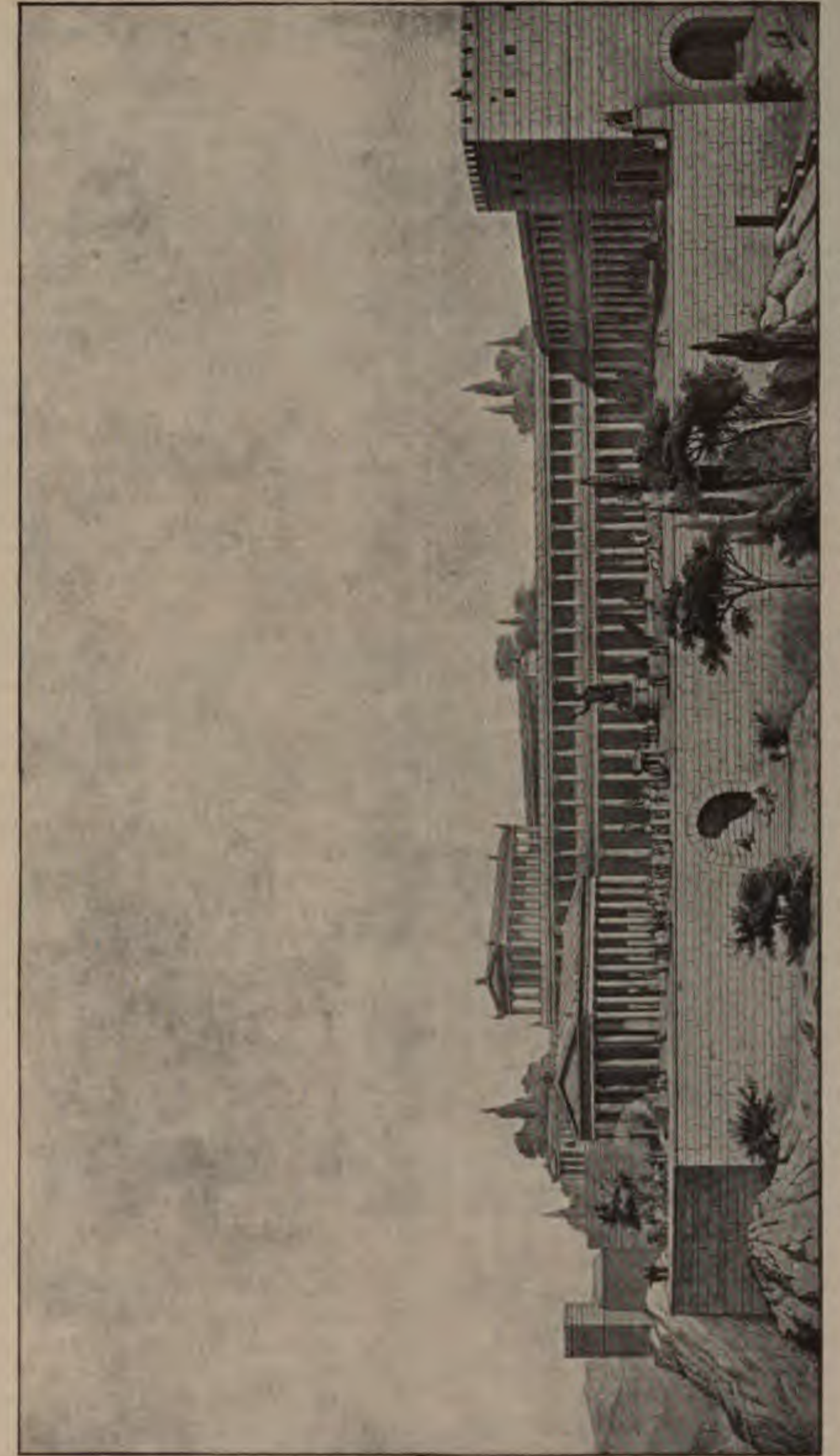
Heiligtum der Athena. Die Göttin führte in Pergamon als Herrin der Stadt den Namen Athena Polias, wurde aber zugleich als die Verleiherin des Sieges unter dem Namen Athena Nikephoros verehrt (vgl. die Inschriften von Priesterinnen τῆς Πολιάδος καὶ Νικηφόρου Ἀθηνᾶς, Vorl. Bericht I S. 76 u. 77).

Das Heiligtum nahm eine Terrasse von ungefähr rechteckiger Form (ca. 80 m Länge zu 70 m Breite) ein. Seit der Königszeit war die Fläche auf zwei Seiten, im Norden und Osten, von Hallen eingefafst und mit zahlreichen Weihgeschenken geschmückt. Der Tempel selbst lag hart an der südwestlichen Spitze, von wo der Fels nach Süden und Westen hin abstürzt, an einer Stelle, die von dem Thale des Selinus und der Ebene aus gesehen besonders in die Augen fällt und gewifs ihres dominierenden Charakters wegen für das Hauptheiligtum der Stadt auserwählt worden ist.

Von dem Tempel sind nur noch die in den Felsen gegründeten Fundamente, zum Teil unter den Fufsbodenplatten einer byzantinischen Kirche, an Ort und Stelle liegend aufgefunden worden. Aber mit Hilfe von zahlreichen zu dem Bau gehörigen Werkstücken, die auf der Terrasse selbst und an den Abhängen darunter verstreut lagen oder in mittelalterliche Mauern verbaut waren, gelang es Bohn, den Bau wieder vollständig zu rekonstruieren (vgl. den Grundrifs auf Abb. 1403, nach Altertümer II Taf. XL und die perspektivische Ansicht auf Abb. 1405 nach Altertümer II Taf. XLI).

Der Tempel war danach ein dorischer Peripteros von 13 m Breite und 22 m Länge. Als Baumaterial hatte der gleiche graubraune Trachyt gedient, aus dem der Berg selbst besteht. Die beiden Fronten waren auffallenderweise fast genau nach Norden und Süden gerichtet, die Tempelaxe weicht nur 3 bis 4 Grad nach Nordost vom astronomischen Meridiane ab. Auf den Langseiten standen je 10, auf den beiden Fronten je 6, (im ganzen also 28) unkannelierte Säulen von 5,25 m Höhe. Da die Kanneluren indessen am unteren Rande des Kapitäls angegeben sind, erklärt sich ihr Fehlen an dem Säulenschaft nur durch die Annahme, dafs der Bau, wie so viele Tempel, die letzte Vollendung nicht erhalten hat. Auf den Säulen lag ein verhältnismäfsig sehr niedriges Gebälk (dreitriglyphisches System). Die Metopen waren ganz schmucklos, und auch von Giebelskulpturen ist keine Spur gefunden worden. Die Säulenhalle (περίστασις) umschlofs eine wahrscheinlich als *templum in antis* gebildete Cella mit je zwei den Pronaos und Opisthodomos gegen die Peristasis abschliefsenden Säulen. Das Innere der Cella war vielleicht durch eine Querwand in zwei Räume geteilt, von denen der eine das Kultbild aufgenommen, der andere als Schatzkammer gedient haben könnte; die bezüglichen Fundamentreste sind indessen sehr unsicher.

Die Benennung des Baues als Athenatempel wird nicht blofs durch massenhafte Einzelfunde erwiesen, die in der nächsten Umgebung der Ruine gemacht wurden und Athena als Herrin der Stätte bezeugen, sondern geht unmittelbar aus dem Wortlaute zweier Inschriften hervor, die sich auf zwei zu den Säulen des Pronaos oder Opisthodomos gehörigen Trommeln vorgefunden haben. In der einen heifst es nach dem verstümmelten Anfang: ὁ δεῖνα]τόνδε ἀνέ[θηκεν Ἀρτέμωνος παῖς σοὶ Τριτογένεια θεά, die andre besteht aus einem noch unentzifferten nichtgriechischen Teil und den griechisch geschriebenen Worten: Παρτάρας Ἀθηναίῃ (Altertümer Text S. 16). Beide Inschriften enthalten also Weihungen an Athena (wohl der



1405 Das Heiligtum der Athena in Pergamon, Ansicht von Süden. Rekonstruktion von R. Bohn. (Zu Seite 1218.)

betreffenden Säulen selbst, wie Inscr. Gr. antiq. 493, Herodot I, 92). — Nach den Buchstabenformen und nach dem Charakter der Architektur sowie nach technischen Merkmalen wird die Erbauungszeit des Tempels in das 4. Jahrhundert v. Chr. gesetzt, also in die Epoche vor der Gründung des pergamenischen Reiches. Jedenfalls ist der Athenatempel das älteste aller in Pergamon wiederaufgefundenen Gebäude.

Den Tempel umgibt ein geräumiger freier Platz, der wenigstens seit der Königszeit mit einem noch bis auf den heutigen Tag vorhandenen Pflaster aus rechteckigen Trachytplatten bedeckt war. Auf der West- und Südseite reicht die freie Fläche bis an den Rand der Terrasse, die hier durch starke Stützmauern, auf der Westseite über dem Theater sogar durch acht von aufsen vorgesetzte und unter sich durch Bogen verbundene Strebepfeiler getragen wird.

Auf der Nord- und Ostseite hingegen wurde der Tempelhof von zwei grofsen, nach innen geöffneten Säulenhallen begrenzt. Auch von diesen Gebäuden sind aufser den Fundamenten nur geringe Reste an Ort und Stelle verblieben, die indessen zusammen mit noch vorhandenen Werkstücken des Oberbaues genügten, um Grundrifs und Aufbau zu rekonstruieren. (Vgl. Abb. 1402. 1403 u. 1405, sowie besonders 1406). Als Baumaterial hatte hier von den Fundamenten abgesehen nicht Trachyt, sondern weifser Marmor Verwendung gefunden. Beide Hallen hatten zwei Geschosse. Die unteren fast genau 5 m hohen Säulen sind dorischer Ordnung, und rein dorisch (mit viertriglyphischem System) ist auch das Gebälk, das sie tragen. Die Kanneluren der Säulen (je 20) sind nicht ausgehöhlt, sondern als Flächen behandelt. Auf den Epistylia stand in monumentalen Buchstaben wahrscheinlich die ganze Frontlänge beider Hallen einnehmend eine Weihinschrift, doch genügen die geringen Reste, die sich davon vorgefunden haben, nicht, um auch nur ein Wort der Inschrift zu erkennen. Auf dem Geison ruhte die Stufe, über welcher sich die nur 3,30 m hohen Säulen des Obergeschosses erhoben. Diese sind ionischer Ordnung, tragen aber kein rein ionisches Gebälk, sondern über den in zwei Streifen geteilten (also ionischen) Epistylia einen dorischen Triglyphenfries mit fünftriglyphischem System.

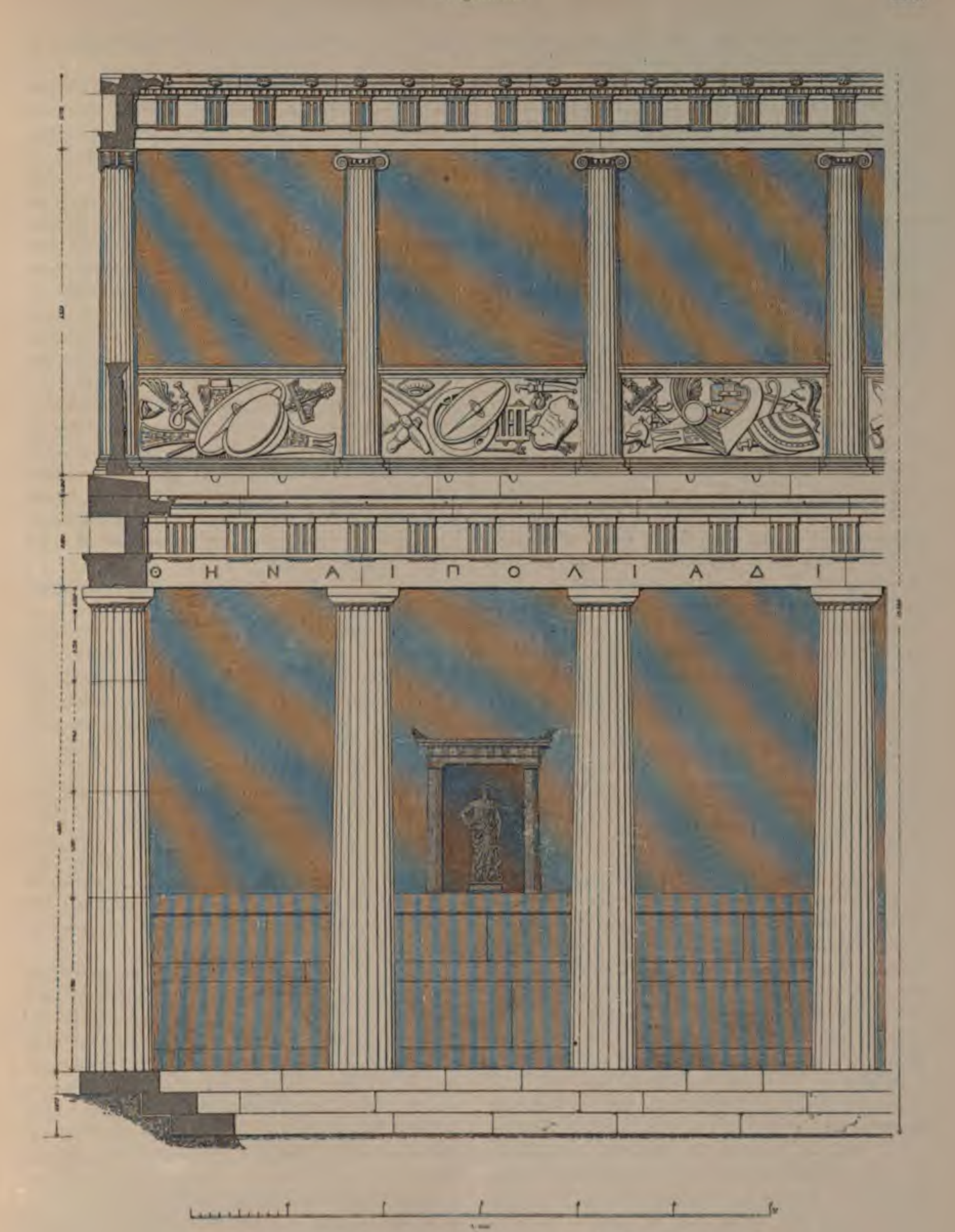
Zwischen den Säulen des Obergeschosses war eine feste Balustrade eingelassen. Sie bestand aus hochkantig gestellten Platten, die nach oben und unten durch eine reich profilierte Umrahmung abgeschlossen waren. Die 0,87 m hohen Platten waren auf der Aufsenseite mit reichem Reliefschmuck versehen. Erobertes Kriegsgerät, Beutestücke mannigfachster Art, waren hier dargestellt. Ein grofser Teil dieser Trophäenreliefs ist bei den Ausgrabungen gefunden und nach Berlin gebracht worden. Proben derselben sind am Ende des kunstgeschichtlichen Abschnitts abgebildet.

Während hinsichtlich des Aufbaues die beiden Flügel der Säulenhalle gleich waren, zeigen die Grundrisse eine bemerkenswerte Verschiedenheit. Bei der Oststoa, deren Tiefe nicht ganz $5^1/_2$ m beträgt, genügten die Säulen der Front vollkommen, um zusammen mit der massiven Rückwand die aus Holz hergestellte Decke und das Dach zu tragen. Die Nordhalle hatte aber eine Tiefe von über 11 m, und um eine so weite Spannung zu vermeiden, hat man in der Mitte zwischen den Säulen der Front und der Rückwand eine zweite Stützenstellung eingeschoben. Diese Innensäulen haben attische Basen, unkannelierte Schäfte und ein eigentümlich geformtes Kelchkapitäl. Ihre Axweiten waren doppelt so grofs, wie die der äufseren Säulen, so dafs also immer hinter jeder zweiten Aufsensäule eine Innensäule stand. Fast genau denselben Aufbau und die gleiche Innenkonstruktion hatte die Stoa Attalos II. in Athen, selbst die Innensäulen stimmen vollkommen mit denen der pergamenischen Stoa überein (s. Art. »Markt« S. 882 u. 883 Abb. 954 u. 955).

Die Rückwand der Stoa war in Trachytquadern ausgeführt, die indessen im unteren Teil der Wandfläche mit Marmorplatten verkleidet gewesen sind. Ueber dem Marmorsockel war die Wand wahrscheinlich nur mit Putz überzogen. Vielleicht befand sich aber hier eine Reihe von Nischen, von denen sich viele sehr zierlich aus weifsem Marmor gearbeitete Werkstücke im Bezirke des Athenaheiligtumes vorgefunden haben (Abb. 1406).

Die Nischen waren zum Teil dorischen zum Teil ionischen Stiles und bestanden aus je zwei Halbsäulen, die ein Gebälk trugen. Sie müssen dazu bestimmt gewesen sein, einzelne Kunstwerke oder irgend welche kleineren Anatheme aufzunehmen. Dafs die Nischen zum Bau der Stoa gehörten, ist sicher, ungewifs dagegen, ob sie im Untergeschofs oder im Obergeschofs angebracht waren.

Die Stoa stiefs mit ihrem Südende gegen einen mächtigen viereckigen Turm, dessen auf den Felsen gegründeter Unterbau sich an der Südostecke des Athenaheiligtums erhalten hat (Abb. 1403). Der Turm, der einen gewölbten, von Süden her zugänglichen Raum umschlofs (Abb. 1405, nicht mit dem weiter rechts befindlichen Burgthor zu verwechseln!), stand nach Osten mit dem Thor der Akropolis in Verbindung. Unmittelbar nördlich von diesem Turm lag an dem Hof hinter dem Burgthor der Haupteingang des Athenaheiligtumes, ein an die Rückwand der Osthalle angelehntes viersäuliges Propylon. Es war nach dem gleichen System gebaut, wie die Halle selbst, nur waren die Gebälkteile reicher mit ornamental gehaltenen Skulpturen verziert. Auf den Epi-



1406 Die Stoa des Athenaheiligtums in Pergamon, System der Front. (Zu Seite 1220.)

stylia des Untergeschosses stand in grofsen Buchstaben die Weihinschrift, die nach der wahrscheinlichen Ergänzung lautete: Β[ασιλεὺς] Εὐμέν[ης Ἀθηνᾷ Νικηφόρῳ]. Demnach wäre König Eumenes II. Erbauer des Propylon und der davon wohl untrennbaren Säulenhalle gewesen. Die erhaltenen Buchstaben ΕΥΜΕΝ würden zwar gestatten, statt des Namens Eumenes II. denjenigen Attalos III. (Β[ασιλεὺς Ἄτταλος βασιλέως] Εὐμέν[ους) zu ergänzen, allein die Annahme, dafs Attalos III. die Stoa geweiht habe, ist ausgeschlossen, weil dieselbe bereits zur Zeit seines Vorgängers Attalos' II. vollendet gewesen sein mufs.

Auf einer Anzahl von Quadern nämlich, die zum Marmorsockel der Rückwand der Halle gehören, sind Teile von zwei gleichlautenden, in je einer Zeile mit grofsen Buchstaben auf das sorgfältigste eingehauenen Inschriften erhalten, deren jede eine Länge von über 10 m gehabt haben mufs. Sie lauten: Βασιλεὺς Ἄτταλος Βασιλέως Ἀττάλου Διὶ καὶ Ἀθηνᾷ Νικηφόρῳ χαριστήριον τῶν κατὰ πόλεμον ἀγώνων.

Diese von Attalos II. herrührenden Inschriften können sich nur auf die Weihung von Anathemen beziehen, die an der Wandfläche selbst angebracht waren. Bohn bringt sie daher mit den oben erwähnten Wandnischen in Verbindung und vermutet, Attalos II. habe die in den Nischen aufgestellten Kunstwerke gestiftet (Altertümer S. 47). Allein damit würde doch die grofse Ausdehnung der Inschriften zu wenig harmonieren. Wir müssen vielmehr ein einheitliches, die ganze Wandfläche einnehmendes Objekt voraussetzen, zu dessen Bestimmung von der notwendigen Beziehung auf die erfolgreichen Kämpfe der Attaliden auszugehen ist. Pausanias erwähnt I, 4, 6 die Galatersiege der Pergamener und sagt dabei: Περγαμηνοῖς δέ ἐστι μὲν σκῦλα ἀπὸ Γαλατῶν, ἔστι δὲ γραφὴ τὸ ἔργον τὸ πρὸς Γαλάτας ἔχουσα. Die erbeuteten Waffen müssen doch jedenfalls im Heiligtum der siegverleihenden Göttin aufgehängt gewesen sein, und auch die Schlachtengemälde waren hier recht eigentlich an ihrem Platze. Die ersteren sind gewifs in einem bedeckten Raume untergebracht gewesen — am liebsten denkt man an die Vorhallen des Tempels selbst — für die Gemälde aber läfst sich kaum ein mehr geeigneter und zugleich antikem Brauche mehr entsprechender Platz vorstellen, als die Wände der den heiligen Bezirk umgebenden Hallen.

Hinter den beiden Stoen steigt der Fels bedeutend an, und während an der Osthalle hin der Weg vom Burgthor zum höchsten Teil der Akropolis vorüberführt, schliefst sich an die Nordhalle eine Reihe von vier grofsen Räumen, die mit dem Obergeschofs in gleichem Niveau liegen, nach Westen und Nordwesten aber mit etwas tiefer gelegenen kleineren Gemächern in Zusammenhang stehen. In dieser verhältnismäfsig wohl erhaltenen Gebäudegruppe hat Conze die Reste der berühmten pergamenischen Bibliothek wiedererkannt (Sitzungsberichte 1884, S. 1259 ff.).

In den vier grofsen Sälen waren, wie es scheint, auf besonders dazu gebauten Steinsockeln in geringem Abstande von den Aufsenwänden die Holzgestelle für Bücher und Schriftrollen angebracht und mit Metallankern an die Wände angeschlossen. In dem gröfsten bei der Nordostecke der Halle gelegenen Saal ist der Steinsockel erhalten und an den Wänden sieht man noch die Einsatzlöcher für die erwähnten Anker. In der Mitte jenes Sockels, nahe der Rückwand (von der Halle aus gerechnet) befindet sich ein grofses gleichfalls gemauertes Bathron, auf dem einst die unmittelbar davor gefundene Kolossalstatue einer Athena, eine freie Wiederholung der Athena Parthenos des Phidias, aufgestellt war. Dem Bilde gegenüber lag die Thüre, durch die man direkt aus dem Obergeschofs der Halle in den Büchersaal gelangen konnte. Auch die übrigen Säle waren gewifs von der Halle aus zugänglich: die Marmoreinfassungen von Thüren, die hier am besten ihren Platz finden, sind noch heute vorhanden. Das Obergeschofs der Halle stand also mit den Bibliotheksräumen in enger Verbindung, und es ist sehr wohl möglich, dafs der zugleich luftige und schattige Raum als Lesesaal benutzt worden ist.

Das Bild der Göttin in dem beschriebenen Hauptraume sowie der Zusammenhang der Büchersäle mit der Säulenhalle weisen darauf hin, dafs die Bibliothek geradezu einen Anhang zum Athenaheiligtum gebildet hat. Fast alle gröfseren Bibliotheken der Alten, von denen wir Kunde haben, gehörten zu einem bestimmten Heiligtum, dessen Gottheit gewissermafsen Herrin und Schützerin der Bücherschätze war, und die Verbindung der Bücherräume mit Säulenhallen ist geradezu typisch für Bibliotheksanlagen der hellenistisch-römischen Zeit (Conze S. 1263—1266.)

Die Bibliotheksräume waren gewifs (trotz Plinius, Nat. hist. 35, 10) mit zahlreichen Kunstwerken ausgeschmückt, die zu den hier gepflegten litterarischen Studien in Beziehung standen. Eine Anzahl von Inschriften, die zu den Basen der Bildnisse berühmter Schriftsteller und Dichter gehören — Homer, Alcaeus, Herodot, Timotheos von Milet u. A. — und im Bereich des Athenaheiligtumes gefunden sind, werden aus der Bibliothek stammen, und wenn die obenerwähnten, zur Stoa gehörigen Nischen wirklich in der Rückwand des Obergeschofses zwischen den Thüren angebracht waren, so werden sie wohl zur Aufnahme dieser oder ähnlicher Kunstwerke gedient haben.

In den Worten Strabons über die Bauthätigkeit Eumenes II. ist die Bibliotheksanlage ausdrücklich unter den Schöpfungen dieses Fürsten mitgenannt. Nach der technischen Untersuchung der Ruine kann der Bau jedenfalls nicht später sein, als die Stoa,

es hindert aber nichts anzunehmen, dafs beide, Bibliothek und Säulenhalle, in einer und derselben Zeit, also unter Eumenes II. entstanden sind. Möglich ist, dafs die kleineren, westlich von den vier grofsen Sälen gelegenen Gemächer, die vielleicht älteren Ursprungs sind, erst damals in die Gesamtanlage mit hereingezogen worden sind, und als Werkstätten, Schreibersäle und Wohnräume für Beamte und Sklaven gedient haben.

Der Peribolos des Athenatempels, der durch den Hallenbau Eumenes II. seine im Altertum nicht wieder veränderte Gestalt erhalten hat, war mit einer seit dem Anfange der Königszeit stets anwachsenden Fülle kleinerer Weihgeschenke mannigfachster Art geschmückt. Hier standen vor allem die Denkmäler, die aus der Beute erfolgreicher Schlachten der »siegbringenden« Göttin errichtet waren, plastische Kunstwerke — wohl meistens lebensgrofse Bronzestatuen —, die auf grofsen aus Marmorplatten gebauten Bathren aufgestellt waren. Auf jedem Bathron stand in monumentalen Zügen eingemeifselt die Weihinschrift, und unter jeder Gruppe war die Schlacht angegeben, aus deren Siegesbeute das Werk errichtet war, sowie Name und Heimat des Künstlers, der es geschaffen hatte. Neben diesen zum Teil viele Meter langen Bathren stand eine Masse von Ehrenmonumenten für einzelne Personen, vor allem die Standbilder der Angehörigen des Königshauses selbst (Bericht II S. 49), dann Statuen von Privatpersonen, die sich um Fürst, Staat oder Volk verdient gemacht hatten, endlich die zahlreichen Bildnisse von Athenapriesterinnen, die Rat und Volk solcher Ehre »τῆς πρὸς τὴν θεὸν εὐσεβείας ἕνεκα« für wert erachtet hatte. Auch noch in der Epoche der Römerherrschaft bis in die Zeit Hadrians stand das Heiligtum in hohem Ansehen; dies beweist ein grofses Bathron von kreisrunder Form, das einst die Statue des Augustus trug, und zahlreiche andere Reste von Ehrenbezeugungen für Mitglieder der kaiserlichen Familie und römische Grofse, die sich unter den in der Umgebung des Heiligtums gemachten Funden nachweisen lassen (Altertümer II S. 84 ff., Bericht II S. 48, 50—51). Neben den Standbildern und plastischen Kunstwerken mögen in Stein gehauene Urkunden, königliche Erlasse, Verträge, Ehrendekrete, Gesetze, Kultverordnungen wie überall in berühmten Heiligtümern, so auch hier unter dem Schutze der Gottheit aufgestellt gewesen sein. Erst wenn die Ergebnisse der Ausgrabungen vollständig veröffentlicht sind, wird sich übersehen lassen, was von alle dem auf uns gekommen ist.

Die Fläche der Akropolis nördlich von dem Athenaheiligtum war gewifs in der ältesten Zeit, als Pergamon noch auf die Spitze des Berges beschränkt war, gröfstenteils von Wohnhäusern eingenommen. In der Zeit der Attalidenherrschaft wird hier der Palast der Fürsten gestanden haben; erst wenn die genauere Untersuchung des Gipfelplateaus abgeschlossen ist, wird sich zeigen, ob diese gewifs naheliegende Annahme das Richtige getroffen hat. Der Weg, auf dem man vom Burgthore aus zu diesem Teile der Akropolis emporstieg, führte an einer Quelle vorüber, deren antike Fassung unter mittelalterlichem Gemäuer noch einigermafsen erkennbar ist.

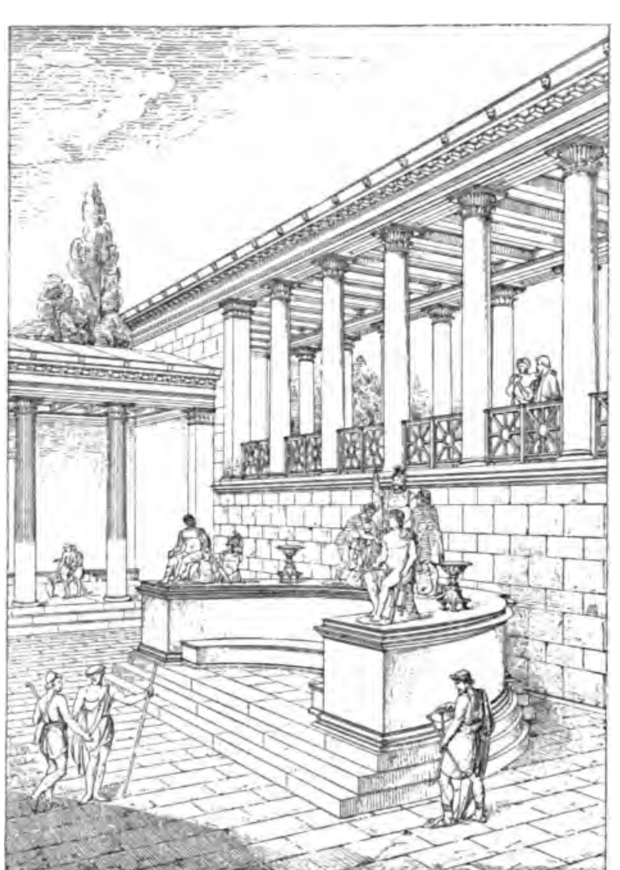
Südlich von der höchsten Spitze des Berges sind die Überreste der griechischen Epoche, ja sogar die ehemalige Grenze der Burg gänzlich verwischt durch den gewaltigen Bau der römischen Kaiserzeit, der auf dem Plan (Abb. 1401) noch als Augusteum bezeichnet, neuerdings aber als Tempel des Trajan erkannt worden ist. Die Beobachtungen, welche zu dieser Erkenntnis geführt haben, sind zur Zeit noch nicht veröffentlicht. Die Überreste der Kolossalstatuen des Trajan und Hadrian, die in dem eingestürzten Raume der Cella des Tempels lagen, Inschriftenfragmente, die ihrem Charakter nach einem in der Unterstadt von Pergamon aufbewahrten Briefe Hadrians an die σύνοδος τῶν νέων gleichen, ein gröfseres Dekretbruchstück zu Ehren des bekannten Aulus Julius Quadratus, der unter Trajan Statthalter von Syrien war (s. oben S. 1209), werden im ersten vorl. Bericht S. 94 f. bereits unter den bei dem oberen Tempel gemachten Einzelfunden aufgeführt.

Das Heiligtum erhob sich auf einer gegen 100 m breiten, ca. 70 m tiefen Terrasse, die im Süden durch eine gewaltige, einst über 20 m hohe Stützmauer abgeschlossen ist und von aneinander gereihten, senkrecht gegen jene Stützmauer gerichteten, hohen und starken Gewölben getragen wird. Der obere Teil der Stützmauer ist mit der Zeit heruntergestürzt, so dafs jetzt die dunkeln Gewölbeöffnungen schon aus weiter Ferne in die Augen fallen (vgl. die Ansicht Abb. 1400, wo die Stelle des Trajaneums gerade über den drei grofsen Cypressen im Vordergrunde liegt). Etwa 20 m vom Südrande der Terrasse entfernt erhebt sich noch heute der Fundamentsockel des Tempels, dessen kolossale Architekturteile ringsumher unter dem Schutte begraben aufgefunden wurden.

Der Tempel nahm die Mitte eines nach Süden offenen Peribolos ein, der im Norden, Osten und Westen von Säulenhallen umschlossen war. Der Eingang lag vermutlich auf der Ostseite zwischen dem Südende der Halle und einem hier am Rande des Abhanges gelegenen kleineren Gebäude von unbekannter Bestimmung. Der Tempel war ganz aus weifsem Marmor erbaut, hatte eine Breite von fast 20 m, eine Länge von über 33 m. Er erhob sich über einem ungefähr 3 m hohen, rings von Stufen umgebenen und reich mit Gesimsen verzierten Sockel, zu dem von Süden eine breite Freitreppe emporführte. 26 Säulen, je 6 auf den beiden Fronten und 9 auf jeder Langseite, umgaben die als *templum in antis*

gebildete Cella. Die Säulen waren korinthischer Ordnung, ihre Höhe mit Basis und Kapitäl mifst 9,8 m. Besonders reich war das Gebälk verziert. Die erhaltenen Stücke des Frieses zeigen Medusenköpfe zwischen aufwärts strebenden Konsolen in hohem Relief, an den Gesimsen waren zwischen balkenförmigen (liegenden) Konsolen bronzene Rosetten angebracht, die Haupt- und Seitenakroterien als Blätterkelche gebildet, aus denen Ranken emporwuchsen und über denen geflügelte Niken standen.

Von den drei einstöckigen Hallen, die den mit Trachytplatten gepflasterten Tempelhof umgaben, waren die westliche und östliche nur um drei Stufen emporgehoben und vom Platze aus direkt zugänglich, während die nördliche, dem hier bedeutend ansteigenden Terrain entsprechend, auf einem ca. 4 m hohen Sockel ruhte (Abb. 1407). Die 5,25 m hohen Säulen standen in weiten Abständen (Axweite 2,65 m), sie waren auf zwei Dritteile ihrer Höhe kanneliert und trugen sehr wirkungsvolle, aus Akanthus- und Schilfblättern komponierte Kapitäle. Nur die Säulen der höher stehenden Nordhalle sind glatt; zwischen ihnen war eine Brüstung angebracht.



1407 Die Exedra Attalos' II. und die Hallen des Trajaneums in Pergamon. Rekonstruktion.

In dem Tempelhof vor der Nordhalle sind, wie der Grundrifs zeigt, zwei gröfsere Einzeldenkmäler vorgefunden worden, eine halbrunde nach der darauf erhaltenen Inschrift von Attalos II. errichtete Exedra und ihr dem Zwecke und der Aufstellung nach entsprechend eine von drei Seiten geschlossene rechteckige Sitzanlage, die beide von vortrefflicher Arbeit sind. Es ist kein Zweifel, dafs diese kleinen Bauwerke von ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte zur Ausschmückung des Tempelhofes hierher versetzt worden sind. Die Abb. 1407 zeigt die Exedra Attalos' II. mit Teilen der den Peribolos des Trajanstempels umgebenden Hallen.

Der gewaltige im Sonnenlichte schimmernde Marmorbau über der riesigen Terrassenmauer, nächst dem Athenatempel an der am meisten hervortretenden Stelle der Burg gelegen, mufs schon aus weiter Ferne dem von Elaia der Hauptstadt sich nähernden Wanderer in das Auge gefallen sein. Und umgekehrt übersah man von den Tempelstufen aus die ganzen grofsartigen Bauanlagen der Königszeit, links den hallenumgebenen Athenatempel, darüber hinaus den Zeusaltar und die Marktterrassen mit dem kleinen Dionysostempel, gerade im Vordergrunde das mächtige Halbrund des Theaters, das Bühnenhaus und die Orchestra, sowie die von Säulengängen eingeschlossene Westterrasse, in der Tiefe endlich die zur Zeit der Erbauung des Trajaneums jedenfalls schon ausgedehnte Unterstadt, die Ebene mit dem Kranz der sie umgebenden Berge und im fernen Südwesten das blaue Meer.

Bevor wir uns den römischen Bauten am Südabhange und in der Unterstadt zuwenden, sei noch kurz der Juliatempel auf dem nördlichsten Vorsprunge der Burg erwähnt. Es war ein kleiner Peripteros, dessen einzelne Bauglieder noch nahezu vollständig vorhanden sind, wenn auch gegenwärtig von dem Bau nichts mehr aufrecht steht. Zur Verstärkung der Festungswerke an jener Stelle hat man den Tempel vermutlich in byzantinischer Zeit regelrecht abgebrochen und die Werkstücke, ähnlich wie dies mit dem Niketempel auf der Akropolis zu Athen geschehen war, der Reihe nach in die Ringmauer des Platzes hineingebaut. So kommt es, dafs jetzt Gesimse, Fries und Epistylia in der Mauer zu unterst liegen, darauf die Säulen folgen, 66 Trommeln in einer Reihe — die Zwischenräume sind mit kleinen Steinen und Mörtel ausgefüllt —, darüber endlich die Tempelstufen, sowie die Trachytblöcke des Fundamentes sichtbar sind. Zufällig hat ein Pergamener in neuester Zeit einen Architravblock an der äufsersten Ecke

aus der Mauer herausgebrochen und verarbeitet. Im Mörtel der Mauer hat sich der Abdruck der Inschrift, die auf dem Block eingehauen war, erhalten; durch sie wissen wir, dafs der Tempel der Julia, der Tochter des Augustus, geheiligt war.

Die Bauten der Unterstadt.

Am südlichen Abhange des Berges bereits aufserhalb der ältesten Stadtmauer sind wiederum durch Aufführung hoher Stützmauern auf der Thal- und Abtragung des Terrains auf der Bergseite zwei Terrassen, eine kleinere westliche und eine gröfsere östliche, geschaffen worden. Die Bestimmung der kleineren Terrasse, deren von Strebepfeilern gestützte Unterbauten wohl erhalten und namentlich auf der Südwestansicht (Abb. 1399) deutlich erkennbar sind, ist noch nicht völlig aufgeklärt. Die gröfsere 150 m lange und durchschnittlich 70 m breite Terrasse nehmen die bereits teilweise genauer untersuchten Reste des Gymnasiums τῶν νέων, eines spätrömischen Baues ein (vgl. Abb. 1401). Den westlichen Teil dieser Anlage bildete ein von Säulenhallen umgebener nach Süden, wie es scheint, offener Hof von 75 m Länge (von Westen nach Osten) und 35 m Breite. Der Grundrifs der aus Marmor aufgeführten, einst vielleicht zweigeschossigen Halle zeigt je 14 Säulen auf den Schmalseiten, 29 Säulen auf der Langseite. Säulen und Gebälk sind korinthisch-römischer Ordnung; die Arbeit ist im ganzen oberflächlich. Reste einer grofsen Inschrift auf dem Architrav lehren, dafs die Anlage ihre Entstehung nicht kaiserlicher Munifizenz, sondern der Werkthätigkeit einzelner Bewohner von Pergamon verdankte, deren Namen mitsamt den zum Bau beigesteuerten Summen angegeben sind. Am Abhange oberhalb der Nordwestecke des Hofes ist das Halbrund eines einem Odeion ähnlichen Baues von 36 m Durchmesser erhalten, dessen Bühne auf dem Dache der Halle selbst gelegen haben müfste. Im einzelnen ist diese Anlage, namentlich die mit überwölbten Nischen versehenen gröfseren und kleineren Gemächer östlich von dem Säulenhof noch unaufgeklärt.

In dem Hofe sind zahlreiche Marmorbasen gefunden worden, welche, älter als die Säulenhalle selbst, nach den erhaltenen griechischen Inschriften die Statuen von Gymnasiarchen und römischen Grofsen trugen. Von den letzteren seien hervorgehoben: das vermutlich im Jahre 49 v. Chr. errichtete Standbild des L. Antonius M. f., Bruders des Triumvirn M. Antonius, und des P. Fabius Q. f. Maximus, der im Jahre 10 v. Chr. als Prokonsul von Pergamon aus die Kalenderregulierung Caesars in Kleinasien eingeführt hat (Usener, Bullettino dell' Instituto 1874 p. 73—80).

Die Ruinen der Unterstadt liegen derart unter den modernen Häusern auf beiden Ufern des Selinus zerstreut, dafs ein Zusammenhang der einzelnen gröfseren Bauanlagen nicht mehr nachweislich ist. Sie gehören alle römischer Zeit an, doch läfst sich vorderhand eine chronologische Aufeinanderfolge der verschiedenen Gebäude nicht angeben.

Da wo der Selinus aus dem engen Thal hervorkommt und in das Gebiet der heutigen Stadt eintritt, liegt auf dem linken Ufer am Fufse des Burgberges eine grofse Terrassenanlage, die ähnlich wie der Platz für das Trajaneum durch aneinander gereihte Tonnengewölbe gebildet ist. Sie mufs einst bestimmt gewesen sein, einen gröfseren Gebäudekomplex aufzunehmen, wie er beispielsweise zu einem Gymnasion gehörte. Pergamon hat gewifs aufser dem Gymnasion der νέοι auch ein solches für die ἔφηβοι und eine Palästra der παῖδες besessen.

Weiter abwärts, ebenfalls auf dem linken Ufer des Flusses, erhebt sich die stattlichste aller römischen Ruinen Pergamons, die ehemals als Basilika, auf dem Plan Abb. 1401 als Thermen bezeichnete Anlage. Es ist ein gewaltiges aus drei Schiffen gebildetes Langhaus, an das sich im Osten weitere jetzt weggebrochene Baulichkeiten anschlossen, während nördlich und südlich zwei ihrer Lage und Gestalt nach sich entsprechende turmartige Kuppelbauten aufgeführt sind. In altchristlicher Zeit ist das Langhaus dadurch, dafs man es im Osten durch eine Apsis schlofs, zu einer Kirche umgestaltet worden, während von den beiden Kuppelräumen der Evangelist Johannes und der heilige Antipas Besitz ergriffen haben. Alle sichtbaren Wandflächen dieses kolossalen Gebäudes, das zum Teil aus Ziegelmauerwerk besteht, zum Teil mit Trachytwürfeln aufgebaut ist, waren in alter Zeit mit Marmorplatten verkleidet, die Gesimse von prächtigen Konsolen getragen. Im Innern standen gewaltige monolithe Säulen aus grauem und rötlichem Granit. Östlich an das Hauptgebäude, das mit den Rundtürmen eine Breite von über 100 m einnimmt, schlofs sich ein weit über 200 m langer Hof, der von einer hohen, im Äufsern mit Marmorsäulen geschmückten Peribolosmauer umgeben war. Um für diesen Hof den nötigen Raum zu gewinnen, mufste der Flufs, der das betreffende Terrain schräg durchschneidet, auf über 190 m Länge überbrückt werden.

Diese Flufsüberbrückung, die bis auf den heutigen Tag völlig unversehrt erhalten und von modernen Häusern überbaut ist, hat mit Recht stets die gröfste Bewunderung bei allen Reisenden erregt. Es sind zwei parallel laufende Tonnengewölbe von je ca. 9 m Spannung, die einerseits auf Ufermauern ruhen, anderseits in der Mitte durch eine in das Flufsbett hineingesetzte Zungenmauer getragen werden.

Die Gründe, welche zu der (auf dem Plan, Altertümer S. 1, eingetragenen) Bezeichnung der ganzen Bauanlage als »Thermen« geführt haben, sind noch

nicht veröffentlicht. Nur soviel läfst sich ohne weiteres erkennen, dafs an dem für eine solche Anlage erforderlichen Wasser kein Mangel war. In zwei sattelartigen Einschnitten des Rückens, auf dessen südlichstem Vorsprung die Burg selbst liegt, haben sich die Bogenreihen einer grofsen römischen Wasserleitung erhalten. Ob dieselbe die Oberstadt mit Wasser versorgen konnte, ist noch ungewifs. Jedenfalls aber speiste sie die Brunnen und etwaigen Bäder in dem auf dem linken Selinusufer gelegenen Quartier der Unterstadt. Eine andere, auf Humanns Plan von 1871 verzeichnete Wasserleitung kommt aus dem oberen Ketiosthal, führt am Ostabhange der Burghöhe an dem auch auf dem Plan Abb. 1401 angegebenen modernen Weg und den Resten der Eumenesmauer entlang und verschwindet gegenwärtig unweit der sog. Thermen bei den türkischen Friedhöfen.

Aufser der erwähnten grofsen Überwölbung war der Selinus im Altertum jedenfalls mehrfach überbrückt. Von den drei Brücken, die gegenwärtig die beiden Stadthälften verbinden, ruht die südlichste, wie es scheint, auf antiken Fundamenten.

Innerhalb des hauptsächlich von Türken bewohnten gröfseren Stadtteils auf dem rechten Selinusufer sind bedeutendere Ruinen nicht sichtbar. Dagegen umgibt den von einem türkischen Friedhof eingenommenen Hügel im Nordwesten der Stadt eine Gruppe von augenscheinlich in enger Beziehung zueinander stehenden Anlagen, das römische Theater, der Circus und das Amphitheater.

Die beiden ersteren sind an die dem Selinusthal zugewandte Seite des Hügels angelehnt. Die Sitzstufen des Theaters ruhten zum Teil auf dem natürlichen Terrain, zum Teil, namentlich auf den beiden Flügeln des Halbrundes, auf zentral gerichteten, tonnengewölbten Unterbauten, die hinter den obersten Sitzreihen vielleicht einen Säulenumgang trugen. Der Durchmesser der Cavea wird auf 120 m angegeben. Orchestra und Bühne sind verschüttet; die Stätte dient seit Jahren als Steinbruch, aus dem von Zeit zu Zeit Bauglieder korinthischen Stils aus Marmor zutage gefördert werden. An dem südlichen Flügel des Theaters lehnte ein in Trachytquadern erbautes, noch jetzt aufrecht stehendes Bogenthor, dessen beide Fronten nach der Querachse des Theaters gerichtet sind, während die Längsachse des mit einem einfachen Tonnengewölbe überdeckten Durchganges dazu schräg steht. Sie entspricht dem Laufe einer von dem Thore nach Westen führenden Strafse, auf die wir sogleich zurückkommen werden.

Nordöstlich vom römischen Theater lag der Circus, mit der einen Langseite an den Abhang des Hügels sich anlehnend. Von der aus grofsen Quadern hergestellten Umfassungsmauer auf der anderen Seite ist nur das nördliche Stück, sowie die dem Selinus zunächst liegende Rundung erhalten, alles übrige ist von modernen Häusern überbaut, zerstört oder verschüttet.

Auf der Nordwestseite des Hügels trennt diesen die Schlucht eines kleinen Baches von dem Abhange der den Selinus im Westen begleitenden Bergkette. Mit weiser Benutzung des beiderseits ansteigenden Terrains ist in diese Schlucht das Amphitheater hineingebaut. Der Bach selbst mufste zu diesem Zwecke überwölbt, das fehlende Terrain auf der Süd- und namentlich auf der Nordseite durch künstliches Mauerwerk ersetzt werden Die gewaltigen, bis zu 26 m Höhe aufsteigenden Pfeilermassen und kühn geschwungenen Bogen, aus sorgfältig behauenen Trachytquadern konstruiert, üben noch heute eine grofsartige Wirkung. Die Arena lag also gerade über der überwölbten Rinne des Baches und konnte leicht durch Stauung des letzteren unter Wasser gesetzt werden. Ihre Achsen sollen 51 zu 37 m Länge gehabt haben. Die Zahl der Sitzreihen, die auf schräg ansteigenden, trichterförmigen Gewölben ruhten, wird auf 30 geschätzt, die Durchmesser des ganzen, nach aufsen sich in Arkaden öffnenden Baues betragen angeblich 137 und 123 m. Leider fehlt ein fester Anhalt zur Bestimmung der Entstehungszeit dieses grofsartigen, in technischer Hinsicht ganz ausgezeichneten Bauwerkes.

Etwas oberhalb der Stelle, wo der das Amphitheater durchfliefsende Bach in den Selinus mündet, haben sich auf dem rechten Ufer die Überreste eines spätrömischen Baues erhalten, und weiter abwärts, unterhalb der Mündung des Baches, ragt ein einzelner mit Votivnischen bedeckter Fels am Flufsufer empor, der die Stätte eines alten Heiligtumes bezeichnet.

Von dem oben erwähnten Bogenthore bei dem römischen Theater nahm eine von Pfeilern eingefafste, überdeckte Feststrafse, ihren Anfang, die von hier erst in westlicher, dann in südwestlicher Richtung zu einem ungefähr einen Kilometer entfernten, weit vor der Stadt gelegenen Heiligtume führte. Die Pfeilerpaare, deren noch viele vorhanden sind, waren 2,40 m von einander entfernt, während die Breite des von ihnen eingefafsten Weges auf 3,78 m angegeben wird; aus grofsen Trachytblöcken zusammengesetzt, waren sie aufsen als Halbsäulen mit dorischem Kapitäl gestaltet.

Verfolgt man gegenwärtig den Lauf dieser Feststrafse, so gelangt man in der angegebenen Entfernung zu einer Ruine, die allgemein als die Stätte des Asklepieions angesehen wird. In der Nähe dieser noch nicht genauer untersuchten Ruine entspringt eine lauwarme Quelle, wie überhaupt der Wasserreichtum der ganzen Gegend gerühmt wird. Dies und die Lage an dem entferntesten Punkte des Stadtgebietes (τὸ τελευταῖον τμῆμα τῆς πόλεως Aristides

I S. 717 Dind.), vor allem aber der lange Säulenweg, der doch gewifs zu einem hervorragenden Heiligtum geführt hat, lassen in der That diese Annahme als höchst glaublich erscheinen. Von dem zweiten aufserhalb der Stadt gelegenen Heiligtum, dem Nikephorion, das im Altertum mit Bäumen bepflanzt war und mehrere Tempel und Altäre in sich schlofs (Polybios 16, 1; 32, 27; vgl. Diodor 28, 5), scheint bis jetzt auch nicht die geringste Spur entdeckt worden zu sein.

Dagegen haben sich in der Umgebung der Stadt mehrere kolossale Hügelgräber bis auf den heutigen Tag erhalten, die ein besonderes Interesse beanspruchen. Ein kleinerer Tumulus liegt auf dem schmalen Landstreifen, der südöstlich von der Burghöhe die beiden Flüsse trennt, weiter westlich in der Nähe der von dem Meere nach Pergamon führenden Strafse, etwa einen Kilometer von der heutigen Stadt entfernt, erheben sich weithin die Umgebung beherrschend zwei gröfsere Grabhügel aus der Ebene, von denen der eine, der gröfste von allen, eine doppelte Spitze hat. Nur bei dem andern, dem westlichsten, heute Mal-tepe genannten Tumulus, dessen Durchmesser 160 m mifst, während seine Höhe 32 m beträgt, ist es bis jetzt gelungen, den Eingang zum Innern zu finden und die Grabkammern genauer zu untersuchen. Ein 42 m langer, überwölbter Stollen von 3,2 m Weite und 5,5 m Höhe führt von Norden her in den Hügel hinein. Dieser Stollen trifft auf die Mitte eines ebenso breiten und ebenso hohen Quergewölbes von 17 m Länge, auf das sich von Süden her drei grofse gewölbte Kammern öffnen. Wände und Gewölbe sind in grofsen, fein gefugten Trachytquadern ausgeführt, deren Rückseite mit einem Gufswerk aus kleinen Steinen und Kalkmörtel verkleidet ist. Der ganze Bau, dessen Entstehung nicht vor die Königszeit gesetzt werden kann, ist offenbar als Hochbau ausgeführt worden, und erst dann hat man darüber den Erdhügel aufgeschüttet.

Von den beiden gröfseren Tumuli galt derjenige mit der doppelten Spitze lediglich aus diesem Grunde für das von Pausanias I, 11, 2 erwähnte Heroon von Pergamos und Andromache, während der Mal-tepe genannte Hügel ebenfalls nach Pausanias von älteren Reisenden als das Grab der Auge angesehen wurde (VIII, 4, 9: Αὔγης μνῆμα ἐν Περγάμῳ, ... γῆς χῶμα λίθου περιεχόμενον κρηπῖδι. ἔστι δὲ ἐν τῷ μνήματι ἐπίθημα χαλκοῦ πεποιημένον γυνὴ γυμνή). Da indessen die gewölbten Grabkammern und Gänge unmöglich vor der Königszeit entstanden sein können, so haben bereits Curtius und Adler die Ansicht ausgesprochen, dafs man den Tumulus wohl eher für eine den Angehörigen des Fürstenhauses errichtete Grabanlage zu halten habe. Die Ähnlichkeit mit den Kegelgräbern der alten lydischen Dynasten am gigäischen See bei Sardes führt auf die Vermutung, dafs die Attaliden bestrebt waren, durch die Anwendung dieser alteinheimischen Form der Fürstengräber sich ein besonderes Ansehen zu verleihen.

[Ernst Fabricius]

Bildende Kunst.

Keine Epoche der klassischen Kunst hat im Lauf der letzten dreifsig Jahre durch wissenschaftliche Entdeckungen und neue Funde eine solche Bereicherung ihres Materials, keine eine so tiefgehende Wandelung ihrer Wertschätzung erfahren, wie die hellenistische und innerhalb derselben insonderheit die pergamenische. Vier Künstlernamen und ein paar vereinzelte Werke, deren allgemeine Bezeichnung keinen Anhalt zur Ergründung ihrer Beschaffenheit bot, war das einzige, was über pergamenische Kunst aus litterarischen Quellen bekannt war. Zudem war der ganzen Periode von Olymp. 121 bis 156 (rund 300—150 v. Chr.) das Wort des Plinius (XXXIV, 52: *cessavit ars*) vom Nachlassen der Kunst als Brandmal aufgedrückt, Grund genug, auch die Vorstellung vom Können der pergamenischen Künstler auf das bescheidenste Mafs herabzustimmen. Erst seitdem Brunn die enge Verwandtschaft der kapitolinischen Statue des sterbenden Kriegers, in welchem Nibby (1821) einen Gallier erkannt hatte, mit der früher ›Arria und Paetus‹ genannten ludovisischen Gruppe, deren richtige Deutung Raoul-Rochette (1830) gegeben hatte, nachgewiesen und auf Grund einer eingehenden Analyse dieser beiden Werke in seiner Künstlergeschichte (1857) e i n e charakteristische Seite der pergamenischen Kunst in scharfen Umrissen klar gelegt hatte, erst da begann eine gerechtere Würdigung derselben Platz zu greifen. Nachdem dann durch eine weitere folgenreiche Entdeckung Brunns, welcher in einer Reihe halblebensgrofser, jetzt überall hin zerstreuter Marmorfiguren die Reste eines von Attalos I. auf die Akropolis von Athen gestifteten Weihgeschenkes erkannte, der Kreis pergamenischer Werke erheblich erweitert und das Gefühl für die Stileigentümlichkeiten derselben so weit entwickelt war, um dem Einflufs pergamenischer Kunstübung auch an anderen Werken mit Erfolg nachgehen zu können, da kamen die deutschen Ausgrabungen und liefsen aus dem Schutt der Königsstadt Kunstwerke in solcher Fülle, in so ungeahnter Grofsartigkeit, in so überraschender Neuheit erstehen, dafs der erste Eindruck ein geradezu überwältigender, verwirrender war. Noch viel wunderlicher als früher nahm sich jetzt das *cessavit ars* aus gegenüber der unabsehbaren Menge gewaltiger, mit höchster Meisterschaft ausgeführter Skulpturen. Weit zutreffender schien Humanns Ausruf beim Aufdecken der Gigantomachie: ›Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden!‹ Denn das, was die Altarskulpturen boten, pafste in der That ebenso wenig zu der Vorstellung,

die man sich bisher von der pergamenischen Kunst gebildet hatte, wie es sich in den Rahmen einer andern Schultradition zwängen lassen wollte. Man begreift es, dafs unter dem überwältigenden Eindruck dieser Werke anfangs die Forderung laut wurde, nicht nur die bisherigen Aufstellungen über die pergamenische Kunst und ihr Verhältnis zu den vorhergehenden und gleichzeitigen »Kunstschulen« mit den neuen Thatsachen in Übereinstimmung zu bringen, sondern von den Altarskulpturen als dem einzig verläfslichen Fundament aus die Geschichte der pergamenischen, ja der ganzen hellenistischen Kunst umzugestalten. Denn wie die ganze hellenistische Kultur und Geschichte auf Herstellung einer grofsen griechischen κοινή ausgehe, so beherrsche dieser Zug, die Unterschiede auszugleichen und das ererbte Gut immer mehr zum gemeinsamen Besitztum Aller zu machen, auch die bildende Kunst der Diadochenperiode. Mit dem Hauptwerk der rhodischen Schule, dem Laokoon, zeige die Gigantomachie eine entschiedene Verwandtschaft, die Künstler des farnesischen Stiers seien, nach vorgefundenen Inschriftresten zu urteilen, vielleicht selbst an den Altarskulpturen beschäftigt gewesen, so dafs nunmehr die Scheidung der kleinasiatischen Künstler in eine rhodische, trallianische, pergamenische Schule nicht mehr haltbar sei (Conze, Gött. gel. Anz. 1882 S. 898 ff.).

Nichts stellt die Bedeutung der Ausgrabungen zu Pergamon, zugleich aber auch die Schwierigkeit, sie schon jetzt für eine Geschichte auch nur der pergamenischen Skulptur richtig zu verwerten, in ein helleres Licht, als diese Sätze. Das Material ist zu grofs, der neuen Thatsachen sind zu viele, als dafs heute mehr als der Anfang mit der Verarbeitung jenes und der Sichtung dieser gemacht sein könnte. Demgemäfs mufs ein noch vor dem endgültigen Abschlufs der Ausgrabungen entworfener Abrifs der pergamenischen Plastik notwendig etwas Unfertiges haben. Die Wiederherstellung des Altarbaues kann noch nicht in allen Teilen als eine zweifellos richtige angesehen werden; die Aufeinanderfolge der Platten des grofsen Frieses und ihre Verteilung am Bau ist zwar in wesentlichen Punkten gesichert, läfst aber über die Gesamtanordnung desselben noch kein zuverlässiges Urteil fällen; die Deutung der Einzelfiguren ist erst zum kleineren Teil gelungen; die Frage nach dem Verhältnis der Komposition zu früheren Werken, ihrer Abhängigkeit oder Vorbildlichkeit, ist kaum gestellt, geschweige denn gelöst. Nicht besser, eher noch ungünstiger steht es mit dem kleineren Friese. Weniger vollständig und weniger gut erhalten hat er sich bisher weder mit gleicher Sicherheit, wie jener, am Altarbau unterbringen noch in gleicher Ausdehnung wieder zusammensetzen lassen. In noch höherem Mafse, als bei jenem, entziehen sich hier viele der Scenen nicht blofs der Namengebung, sondern lassen selbst den dargestellten Vorgang noch vielfach rätselhaft erscheinen. Nimmt man hierzu, dafs von den reichen Einzelfunden, die neben den Altarskulpturen gemacht wurden, erst ganz wenige Stücke dem Studium zugänglich gemacht werden konnten, dafs ferner die Inschriften, von deren Wert für die Geschichte der Skulpturen Conze einzelne glänzende Proben gegeben hat, ihrer Bearbeitung überhaupt noch harren, so leuchtet ein, wie unvollständig das hier entworfene Bild von der Kunstthätigkeit in Pergamon bleiben mufs. Wenn trotzdem es heute schon möglich ist, die Umrisse desselben mit einiger Sicherheit zu zeichnen, so ist dies einerseits dem Eifer und der Schnelligkeit zu danken, mit welcher die Leiter der Ausgrabungen alle wichtigen Ergebnisse in den oben erwähnten »Vorläufigen Berichten« und anderen Einzelschriften veröffentlichten, anderseits der Zuvorkommenheit und Liberalität der Berliner Museumsverwaltung, welche das Studium der Originale in jeder Weise fördert und erleichtert.

Es ist ein zufälliges Zusammentreffen, dafs der Gang, den unser allmählich sich vertiefender Einblick in die Entwickelung der pergamenischen Kunst genommen hat, zeitlich dieser selbst parallel geht. Die ältere Stufe der Entwickelung ist uns durch die Brunnschen Entdeckungen, die jüngere durch die deutschen Ausgrabungen bekannt geworden. Es müfsten deshalb zwingendere Gründe vorliegen, als sie bisher vorgebracht sind, wenn dem Altarfunde zu liebe von der chronologischen Darstellung abgegangen und dieser zum Ausgangspunkt der Untersuchung gemacht werden sollte. Sicherlich sind die Altarskulpturen ganz besonders authentisch, nach Zeit und Ort bestimmt, von unzweifelhafter Originalität und unverfälscht in bezug auf die Art ihrer Erhaltung, während die Gallierfiguren und die Reste des attalischen Weihgeschenks allem Anschein nach nicht Originale, zum Teil überarbeitet und durch Restaurationen »verfälscht« sind. Allein wie die Marmornachbildungen des Speerträgers von Polyklet oder des Schabers von Lysipp nach Verlust der ehernen Originale ohne Bedenken als sicherste Grundlage für die Kenntnis dieser Meister angesehen werden, so müssen uns auch jene Nachbildungen die pergamenischen Originale so lange ersetzen, bis ein aufgefundenes Originalwerk dieser Zeit uns eine noch zuverlässigere Grundlage bietet. Ein solches aber ist der Altarbau eingestandenermafsen nicht. Er ist erheblich, vielleicht ein halbes Jahrhundert und noch mehr jünger, als die attalischen Gruppen, und zudem haben seine Skulpturen, als schmückende Teile eines prachtvollen Bauwerks, eine völlig andre Bestimmung, als jene freien, für die Einzelbetrachtung geschaffenen Gruppen. So trennt beide Werke eine tiefe Kluft. Schöpfungen verschiedener Zeit und

verschiedener Bestimmung weisen sie uns zwei getrennte Ströme pergamenischer Kunstthätigkeit, die so wenig in einander fliefsen, wie in der Tragödie ein Botenbericht und ein Chorlied, mag auch in letzterem die Stimmung nachzittern, die der erstere hervorgerufen. Es mag überraschend sein, eine Periode der griechischen Kunstgeschichte, deren Dunkel noch vor kurzem nur durch einzelne wenige Strahlen erhellt war, nun plötzlich in so klarem Lichte zu schauen, das wir ungeahnte Einzelheiten zu unterscheiden vermögen. Doch wollen wir versuchen, in die Helle zu sehen, ohne uns blenden zu lassen.

Nachdem Plinius im 33. Buch seiner Naturgeschichte von Gold und Silber gehandelt, kommt er im 34. auf das Erz zu sprechen. Nach seiner Gewohnheit gibt er an der Stelle, wo er von der Bildnerei in Erz (*ars statuaria)* spricht, § 49—51 ein chronologisches Verzeichnis der Namen derjenigen Meister, welche sich als Erzbildner am meisten ausgezeichnet haben (*distinctis celeberrimorum aetatibus,* § 53), welches mit Olymp. 121 abbricht. Dann fährt er § 52 fort: *cessavit deinde ars* — worunter nur die *ars statuaria* verstanden werden kann — *ac rursus olympiade CLVI revixit.* Trotz dieser Bemerkung, welche vielfach als ein Zeugnis für das »Aufhören« der Erzbildnerei während jenes langen Zeitraumes aufgefafst worden ist, erwähnt Plinius in der mit § 53 beginnenden ausführlicheren Aufzählung der Erzbildner und ihrer Werke doch auch aus jenen 150 Jahren (ca. 300—150 v. Chr.) eine ganze Reihe von Meistern in dieser Kunst, so dafs man geglaubt hat, Plinius trete hier mit sich selbst in Widerspruch. Weder die Anordnung dieses Abschnittes, noch die Bedeutung von *cessavit* läfst diese Auffassung berechtigt erscheinen. Nachdem Plinius bis § 67 die Hauptmeister der Erzbildnerei: Phidias, Polyklet, Myron, die beiden Pythagoras (aus Rhegion und Samos), Lysipp und seine Schule in chronologischer, mit dem kurzen Namensverzeichnis übereinstimmender Reihenfolge behandelt hat, beginnt er mit § 72 — die vier §§ 68—71, worin er einen unbekannten Telephanes und die wenigen Erzwerke des Praxiteles bespricht, sind ohne Rücksicht auf die sonstige Anordnung eingeschoben — eine alphabetische Aufzählung der Meister zweiten Ranges, welche mit § 83 mit dem zu Lysipps Schule gehörigen Xenokrates abschliefst. Nun folgt, gleichsam anhangsweise, § 84 die Bemerkung über die Künstler zu Pergamon, welche bei aller Dürftigkeit das wichtigste litterarische Zeugnis ist, das wir hierüber besitzen: *plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antiochus, qui volumina condidit de sua arte,* hierauf nach wenigen Zwischenbemerkungen § 85 ein wiederum alphabetisches Verzeichnis der Namen der Künstler dritten Ranges *(aequalitate celebrati artifices, sed nullis operum suorum praecipui)* und endlich von § 86 an eine Aufzählung derjenigen Künstler, welche sich für ihre Werke den gleichen Gegenstand zum Vorwurf gewählt hatten.

Aus dieser Übersicht ergibt sich zunächst, dafs Plinius nur von der Bildnerei in Erz und deren Meistern spricht. Letztere teilt er in drei Klassen. Zur ersten gehören die Meister, welche auf die Entwickelung dieser Kunst einen bestimmenden Einflufs geübt haben — *Phidias aperuit, Polyclitus consummavit artem, Myron multiplicavit veritatem, Pythagoras primus nervos expressit, Lysippus statuariae arti plurimum contulit* —; zur zweiten diejenigen, welche zwar keinen solchen Einflufs geübt, aber doch hervorragende Werke hinterlassen haben; zur dritten endlich diejenigen, welche, ohne besonders berühmte Werke geschaffen zu haben, doch durch eine gleichmäfsig künstlerische Durchbildung ausgezeichnet waren. Nun steht das *cessavit ars* am Ende des chronologischen Verzeichnisses der Künstlernamen, welches mit Lysipp und seiner Schule abbricht; eben hiermit hört aber auch die Aufzählung der Meister ersten Ranges auf; es kann sich demnach das *cessavit ars* nur darauf beziehen, dafs mit Lysipp und seiner Schule die Ausbildung der *ars statuaria* ihren Höhepunkt erreicht habe und darnach ein Stillstand in der Weiterentwickelung derselben eingetreten sei. Das aber heifst gerade *cessare,* welches ebenso sehr von *cunctari,* wie von *desinere* verschieden das Stehenbleiben auf der erreichten Höhe bedeutet. Dafs es nach Olymp. 121 hervorragende Erzbildner nicht mehr gegeben habe, liegt darin durchaus nicht ausgesprochen und konnte auch gar nicht Plinius' Meinung sein, denn sein Verzeichnis der Meister zweiten Ranges nennt deren genug. Über den neuen Aufschwung der Erztechnik in Rom zu handeln, ist nicht dieses Ortes.

Demnächst ergibt sich aus der ganzen Anordnung, dafs Plinius die pergamenischen Künstler zur zweiten Klasse rechnet, und das ist ein hohes Lob, da Plinius in dieselbe auch einen Kresilas, Alkamenes, Strongylion, Lykios, Euphranor verweist. Dafs er sie dem alphabetischen Verzeichnis dieser Künstler nicht eingefügt, sondern angehängt hat, liegt eben an ihrem Zusammenarbeiten, *claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt,* wie er XXXVI, 37 von den Künstlern des Laokoon sagt.

Dem Ruhm der pergamenischen Künstler hat die Geschichte des Landes vorgearbeitet. Diese stellte sie, wenn nicht vor neue, so doch vor dankbare Aufgaben, welche eine im Besitz aller technischen Mittel befindliche und durch lange Übung gereifte Kunst zu bedeutenden Schöpfungen führen konnte, auch wenn den Meifsel nicht gerade die Hand eines Myron oder Lysipp führte. Die Kämpfe der Atta-

liden gegen die Gallier entzündeten noch einmal so etwas wie nationale Begeisterung in den Herzen der Mitlebenden, und diesem befruchtenden Hauch, mochte er auch zu einem guten Teil künstlich erzeugt und von Seiten des Hofes selbst durch Entstellung und Verdunkelung der geschichtlichen Vorgänge absichtlich genährt worden sein, verdankte die Kunst noch einmal Stimmung und Kraft zu selbständigem Schaffen.

Nachdem die Galliereinfälle für das eigentliche Griechenland mit der Niederlage bei Delphi ihre Endschaft erreicht hatten, ergossen sich die Barbarenhorden, durch einen bithynischen Fürsten herbeigerufen, über Kleinasien. Dessen Küsten und Städte litten furchtbar unter ihren Raubzügen und es schien unmöglich, durch Waffengewalt diese Geifsel unschädlich zu machen. Die asiatischen Fürsten schlossen mit ihnen freiwillig oder gezwungen Friede und Freundschaft, gaben ihnen Landbesitz oder verwandten sie als Söldner in ihren Heeren. »So grofs war der gallischen Jugend Fruchtbarkeit, dafs sie wie ein Bienenschwarm ganz Asien erfüllte und schliefslich ein asiatischer König ohne gallisches Söldnerheer weder Krieg führte noch, aus seinem Reich vertrieben, anders wohin als zu den Galliern floh; so grofs der Schrecken vor dem gallischen Namen, so grofs ihr unbezwingbares Waffenglück, dafs man zur Wahrung der Herrschaft, wie zu deren Wiedererlangung gallischer Tapferkeit nicht meinte entraten zu können« (Justin). Und diesem Volke trat, nach der allgemeinen und schon im Altertum verbreiteten Annahme, zuerst Attalos I. siegreich entgegen. Er habe ihnen — so lautet die gewöhnliche Darstellung — den geforderten Tribut, den andre Fürsten anstandslos zahlten, verweigert und sie bei ihrem Einfall in Mysien unweit seiner eigenen Hauptstadt (*Galli Pergamo victi ab Attalo*, Trog.) geschlagen (Liv. XXXVIII, 16). Diese That galt als die gröfste des Attalos (Paus. I, 8, 2) und eine der drei Ruhmesthaten der pergamenischen Geschichte überhaupt (ebdas. I, 4, 6. Thrämer, Die Siege der Pergamener über die Galater, Fellin 1877, S. 8). Fortan seien die Gallier auf die nach ihnen benannte Landschaft Galatien beschränkt geblieben und Attalos habe infolge dieses Sieges den Königstitel angenommen.

Diese Darstellung ist mit den sonst feststehenden Thatsachen schwer vereinbar. Der Sieg des Attalos über die Gallier war, falls er über sie als Volk und nicht als Verbündete asiatischer Fürsten erfochten war, sicherlich kein entscheidender (*nec tamen ita infregit animos eorum, ut absisterent imperio*, Liv. l. c.) und deshalb keine That, die dem Sieger Krone und Purpur eintragen konnte. Vielmehr führt alles darauf hin, dafs Attalos bald nach Übernahme der Regierung (241) — Urlichs, Pergamenische Inschriften S. 10 meint, in den Jahren 229 oder 228 — den vielgepriesenen Sieg als Bundesgenosse des Seleukos Kallinikos im Kriege gegen dessen Bruder Antiochos Hierax, der Massen von Galliern gedungen hatte, davongetragen und dann, als Seleukos im fernen Osten gegen den Usurpator Arsakes kämpfte, das Diadem angelegt hat, gewifs nicht im Sinne seines Bundesgenossen, aber in klarer Voraussicht dessen, was später eintrat, dafs der Bruderkrieg ihm den Weg zur Herrschaft über das seleukidische Kleinasien bahnen müsse. Nachmals ist dann »die politische Seite der Kriege des Attalos vor der militärischnationalen Seite zurückgetreten und in Vergessenheit geraten. Wie ein verderbliches Naturphänomen waren die nordischen Barbaren inmitten der Hyperkultur der hellenistischen Welt erschienen. Das Fremdartige ihrer Erscheinung und Kampfesweise erhöhte noch den Schrecken, den ihre frevelhafte Raublust und ihr tollkühner Mut den Bewohnern Kleinasiens einflöfsten. Der Ruhm darf Attalos nicht geschmälert werden, in den langjährigen Kriegen gegen Antiochos zwar nicht die rohe Kraft der Gallier gebrochen, aber ihre wilde Raublust gebändigt, ja sie auf die von Antiochos ihnen überlassenen Wohnsitze zurückgeworfen zu haben« (U. Köhler in Sybels histor. Zeitschr. XLVII S. 12).

Nach Attalos nennt Plinius einen Eumenes als denjenigen, dessen Gallierkämpfe von den pergamenischen Künstlern gebildet seien. Ob hiermit der Vorgänger oder Nachfolger Attalos' I. gemeint ist, läfst sich aus der Stelle selbst nicht entscheiden. Denn mit der chronologischen Folge der Namen nimmt es Plinius (*regum Xerxis atque Darei*, XXXIV, 68) nicht immer genau. So haben denn auch Brunn, K. G. I S. 442 und Thrämer a. a. O. S. 25 ff. die Worte auf Eumenes I. (263—241) bezogen, gewifs nicht mit Recht, wie Brunn später selbst eingeräumt hat (Annali 1870 p. 322). Denn von Eumenes' I. Kriegen ist nichts weiter überliefert, als ein Sieg bei Sardes über Antiochos I. von Syrien, und Thrämers Versuch, ihn als Besieger der Gallier hinzustellen, kann nicht für überzeugend gelten. Dagegen hat Eumenes II. (197 bis 159) in verschiedenen Perioden seiner langen Regierung Siege über das gefürchtete Barbarenvolk davongetragen. Die Beschaffenheit unserer Quellen erlaubt keinen klaren Einblick in die Gestaltung dieser Kämpfe im einzelnen, doch lassen sich die wesentlichen Punkte mit hinreichender Sicherheit feststellen. Eumenes II. führte das Programm aus, welches Attalos I. aufgestellt hatte. Ihm gelang es, das seleukidische Kleinasien nebst dem thrakischen Chersones seinem Reiche einzuverleiben und sich, wenigstens zeitweise, auch das von seinem Vorgänger vergeblich bekämpfte Galliervolk unterthan zu machen. Die Gallier blieben nämlich auch nach den attalischen Siegen eine Geifsel für das pergamenische Reich. Im

syrischen Kriege (192—190) dienten grofse Scharen derselben im Heer des Antiochus, und noch im letzten Jahre desselben fielen 4000 Galater verwüstend in das pergamenische Gebiet ein. Auch der gallische Feldzug des Manlius, des Nachfolgers von Scipio, an welchem sich Eumenes' Bruder Attalos thätig beteiligte, raubte ihnen trotz schwerer Niederlage ihre Selbständigkeit nicht: *ut pacem cum Eumene servarent ... morem vagandi cum armis finirent agrorumque suorum terminis se continerent* lautete Manlius' Bescheid an die gallischen Häuptlinge, als er 188 Asien verliefs. Bald darauf mufste Eumenes bis 183 gegen Prusias II. von Bithynien, und von 182—179 gegen Pharnaces von Pontus kämpfen. Ob der von Polybius und Trogus in Verbindung mit diesen beiden Kriegen erwähnte Gallierkrieg ein selbständiger war oder gegen sie als Bundesgenossen des Prusias geführt werden mufste, läfst sich, obgleich letzteres das wahrscheinliche ist, nicht entscheiden. Sicher ist, dafs Eumenes über Ortiagon, den Fürsten der Gallier, einen Sieg davon getragen hat (vor 183). Auch im pontischen Kriege fand Eumenes Gallierhäuptlinge auf Seiten seines Gegners und früher geschlossene Verträge des Pharnaces mit den Galliern werden im Friedensschlufs 179 ausdrücklich als nichtig erklärt. Nun schweigt die Überlieferung bis 168 von Konflikten zwischen Eumenes und den Galliern. In diesem Jahr aber erheben sie sich gegen ihn und zwar, wenn Livius' Ausdruck *defectio* (45, 20) — sonst heifst diese Erhebung bei ihm *motus*, bei Polybius περίστασις — genau ist, als seine Unterthanen. Es würde danach Galatien schon nach dem bithynischen und pontischen Kriege in eine gewisse Abhängigkeit von Eumenes geraten sein. Dieser letzte und bedeutendste Gallierkrieg bringt Eumenes in die gröfste Gefahr. Nach einer 168 verlorenen Schlacht mufs er einen Waffenstillstand schliefsen und, als im Frühjahr 167 die Feindseligkeiten von neuem ausbrechen, sich an die Römer um Hilfe wenden. Dieselbe bleibt aus, die Lage wird so bedenklich, dafs Eumenes im Winter 167/66 sich persönlich nach Rom aufmacht. Aber der Senat will für ihn nichts thun. Eumenes kommt gar nicht nach Rom — der Senat wolle keinen König empfangen, lautet die Botschaft —, schon von Brundisium aus mufs er umkehren. Auf seine eigne Kraft angewiesen, führt er 166 den Krieg mit gröfstem Nachdruck und das Glück ist ihm günstig: οὐ μόνον ἐκ μεγάλων κινδύνων ἐρρύσατο τὴν βασιλείαν, ἀλλὰ καὶ πᾶν τὸ τῶν Γαλατῶν ἔθνος ὑποχείριον ἐποισήατο (Diodor aus Polybios). Es ist wahr, das Eingreifen der Römer verkümmerte ihm später die Früchte dieses Sieges, allein ganz konnten auch sie die Folgen dieses entscheidenden Schlages nicht auf heben. Eumenes blieb trotz wiederholter Beschwerden der Gallier in Rom, trotz der Intriguen des Prusias und trotz der geringen Sympathien des römischen Senats nicht blofs selbst von ihnen verschont, sondern auch später haben die Gallier das pergamenische Reich, trotz günstiger Gelegenheit dazu, nie wieder angegriffen. Somit darf von diesem Siege der Niedergang des gallischen Stammes mit viel gröfserem Recht hergeleitet werden, als von den Siegen des Attalos. Wenn derselbe weniger hell in der Geschichte strahlt, als diese, so läfst sich dafür wohl ein Grund denken. Eumenes hatte in seinen letzten Regierungsjahren die Gunst Roms verscherzt. Ob mit, ob ohne Grund hatte man ihn im Verdacht, dafs er mit den Feinden Roms gemeinsame Sache gemacht habe, und nur an der Weigerung seines Bruders und Nachfolgers Attalos, auf eine ihm von Rom vorgeschlagene Teilung des Reiches einzugehen, lag es, wenn Eumenes den Thron behielt. So darf man von einer für Rom mehr oder minder eingenommenen Geschichtschreibung keine unparteiische Würdigung der Galliersiege Eumenes' erwarten. Aber auch sein Nachfolger hatte schwerlich ein Interesse daran, das Andenken an diese Siege besonders rege zu erhalten. Dafs Attalos II. sich lange mit der Hoffnung trug, Thronerbe seines Bruders zu werden, läfst sich nicht verkennen. Als 172 Eumenes auf dem Wege nach Delphi in einen Hinterhalt geraten und schwer verwundet worden war, fand die falsche Nachricht von seinem Tode bei Attalos schnelleren Glauben *quam dignum concordia fraterna erat* (Liv.). Er heiratete die Frau seines Bruders und trat dem Kommandanten der Burg gegenüber auf, als wäre er schon im Besitz des Diadems. Von jetzt an war das enge Verhältnis zwischen beiden Brüdern gelockert. Je mehr der eine sich von Rom loszulösen suchte, um so eifriger pflegte der andre die Verbindung damit. Und Attalos' II. ganze Regierung (159—138) zeigt, wie willig er jedem Winke folgte, der ihm von Rom kam. So mufste auch er ein schlechter Herold der Thaten seines Vorgängers werden.

Gallierstatuen.

Was die Überlieferung ergibt, bestätigen die in Pergamon gemachten Inschriftenfunde. Die dort, wie S. 1223 erwähnt, zum Vorschein gekommenen Statuenbasen lassen nach ihrer Beschaffenheit und ihren Inschriften keinen Zweifel, dafs sie einst die Bildwerke trugen, welche die pergamenischen Könige zum Andenken an ihre Siege errichteten und von denen einige sicher auf die von Plinius erwähnten Gallierkämpfe sich beziehen. Diese Basen bestehen aus drei Teilen: einem verdeckten Kern, Stand- und Deckplatten, letztere beiden aus dunkelblaugrauem Marmor. Die aufrecht gestellten Standplatten haben eine Höhe von 0,645 m und sind mit einem schlichten Sockelgliede versehen. Auf ihrer Oberfläche zeigen sie Dübellöcher, welche von der Befestigung der Deckplatten herrühren. Die

Länge der Blöcke wechselt, im Durchschnitt beträgt sie rund 1 m. Auf den Deckplatten bemerkt man die Standspuren von Bronzestatuen und zwar scheinen letztere sehr sorgsam von ihrer Basis getrennt worden zu sein. Denn die ursprünglichen, fufsspurartig geformten Vertiefungen, in welche die Statuen eingelassen waren, sind durchweg von tiefen, mit dem Meifsel eingehauenen Rillen umgeben, welche eine nachträgliche Erweiterung des älteren Einsatzoches deutlich erkennen lassen. Standplatten sowohl wie Deckplatten tragen Inschriften. Auf den ersteren laufen unmittelbar unter dem oberen Rande in der Regel zwei Inschriftzeilen hin, in welchen der Name der besiegten Gegner, mitunter auch der Ort des Kampfes, auf den sich das darüberstehende Weihgeschenk bezog, genannt war. Einmal findet sich eine fünfzeilige Weihinschrift und unter derselben eine einzeilige Künstlerinschrift. Sonst stehen die Künstlernamen nicht auf den Standplatten, sondern auf der Vorderseite der Deckplatten. Ob diese Basisplatten zu einem einzigen, sehr langen Postament oder zu mehreren gleichartigen gehören, ist bisher nicht ausgemacht; doch ist letzteres das wahrscheinlichere. Nach der Form der Buchstaben lassen sich mit Sicherheit zwei Gruppen von Inschriften, eine ältere und eine jüngere, unterscheiden. Jene gehört der Zeit Attalos' I., diese der Zeit Eumenes' II. und Attalos' II. an. Die beiden wichtigsten Inschriften der älteren Gruppe lauten:

Βασιλεὺς Ἄτταλος τῶν κατὰ πόλεμον
ἀγώνων χαριστήρια Ἀθηνᾷ

auf der Schmalseite eines der langen Postamente, und

Βασιλ έα Ἄτταλον
Ἐπιγέν[η]ς καὶ οἱ ἡγεμόνες καὶ στρατ[ι]ῶται
οἱ συναγωνισά μενοι τὰς πρὸς τοὺς Γαλάτας
καὶ Ἀντίοχ ον μάχας χαρισ[τ]ήρια
ἔστ[ησαν] Διὶ Ἀθηνᾷ
. . . . . . γόνου ἔργα

auf zwei aneinander schliefsenden Blöcken eines anderen Postamentes.

Nach dieser Inschrift gehörte also zu dem Schlachtendenkmal auch eine Porträtstatue des Königs, welche von Epigenes, den Führern und Soldaten, welche die Schlachten gegen die Gallier und Antiochos Hierax mitgeschlagen hatten, den Burggottheiten Zeus und Athena geweiht worden war. »Der hier genannte Epigenes wird nicht verschieden sein von dem bei den Zeitgenossen berühmten Feldhauptmann dieses Namens, der nach Attalos' Tode bei den Truppen des Seleukos Soter in Kleinasien stand und später den Intriguen des Kabinetsministers Antiochos' des Grofsen, Hermeias, erlag, sei es nun, dafs Epigenes den Dienst gewechselt hatte, sei es, dafs er in dem Heere des Attalos als eine Art diplomatisch-militärischer Bevollmächtigter seines Verbündeten Seleukos Kallinikos anwesend gewesen war.« (U. Köhler a. a. O. S. 13). Diese beiden Inschriften scheinen den Schriftcharakter aus dem Anfang und dem Ende der Regierung Attalos' I. zu vergegenwärtigen. Die zweite nähert sich in einzelnen Elementen schon den unter Eumenes II. üblichen Schriftformen, die erste erscheint wesentlich älter. (Die gesicherten und charakteristischen Königsinschriften sind in chronologischer Folge im Facsimile veröffentlicht bei Conze, Monatsber. der Berl. Akad. d. W. 1881, Taf. 1—4, wo S. 869 ff. die Folgerungen, die sich aus der Vergleichung derselben ergeben, in überzeugender Weise gezogen sind. Geschichtlich und kunstgeschichtlich hat die Inschriften Urlichs a. a. O. und Köpp, Rhein. Mus. XL S. 114 ff. zu verwerten gesucht. Vgl. auch Dittenberger Sylloge 173—177).

Von den Postamentinschriften stimmen, von einigen zweifelhaften abgesehen, acht, sämtlich auf den Standplatten angebracht, mit den Schriftzügen der ersten, älteren Inschrift überein. In denselben werden als Gegner Attalos' genannt von den Galatern die Tolistoagier und Tektosagen, Prusias und Antiochos, als Schlachtorte die Quellen des Kaïkos, ein Aphrodision, deren es mehrere im Gebiet von Pergamon gab, und Phrygien am Hellespont. So trümmerhaft die Inschriften erhalten sind, so lassen sie doch mit Sicherheit erkennen, dafs Plinius' Ausdruck *adversus Gallos proelia* ungenau ist. Nicht nur nicht ausschliefslich, ja nicht einmal in erster Linie bezog sich dieses Schlachtendenkmal auf die Galliersiege. Die Gallier spielten nur insofern eine hervorragende Rolle dabei, als einmal ihre Scharen stets auf der Seite von Attalos' Feinden zu finden waren, und zweitens ihre charakteristischen, originellen Gestalten mehr als die übrigen, von dem Herkömmlichen schwerlich abweichenden Figuren des Werkes die Augen der Beschauer auf sich gezogen haben werden. Von dem in den litterarischen Quellen so gefeierten Galliersiege in der Nähe der Hauptstadt wissen die Inschriften nichts zu melden.

Von Inschriften, welche sicher der Regierungszeit Eumenes' II. zuzuweisen sind, haben sich nur drei gefunden und alle drei beziehen sich auffallenderweise auf ein und denselben Krieg gegen Nabis, König von Sparta, an welchem Eumenes im Jahre 195 als Bundesgenosse der Römer teilnahm. In einer vierten, an die entscheidende Schlacht von Magnesia (190) erinnernden Inschrift wird Eumenes nur nebenbei erwähnt. Sie ist zu Ehren seines Bruders, Attalos, der durch einen Reiterangriff zum Siege der Römer beitrug, von denjenigen Achäern gesetzt, welche in Erfüllung ihrer Bundespflicht zum Entsatz des auf der Burg von Pergamon eingeschlossenen Attalos herübergekommen waren und später an der Entscheidungsschlacht teilgenommen hatten. Sie lautet (Dittenberger a. a. O. 208):

Ἀττ[αλ]ον βασιλέως Ἀ[ττ]άλου
ἀρετῆς καὶ ἀνδραγαθίας ἕνεκεν
καὶ τῆς εἰς ἑαυτοὺς εὐνοίας
Ἀχαιῶν οἱ διαβάντες κατὰ συμμαχίαν
πρὸς βασιλέα Εὐμένη τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ
ἐν τῷ συστάντι πρὸς Ἀντίοχον πολέμῳ
καὶ συναγωνισάμενοι τὴν ἐν Λυδίᾳ
παρὰ τὸν Φρύγιον ποταμὸν μάχην
Ἀθηνᾷ Νικηφόρῳ

Wenn so Attalos II. schon zu Lebzeiten seines Bruders durch eine Ehrenstatue gefeiert wurde, wird es nicht auffallen, dafs aus seiner so viel kürzeren und an Thaten so viel ärmeren Regierungszeit zahlreichere Inschriften sich erhalten haben, als aus der fast 40jährigen des Eumenes. Es kann das Zufall sein, doch stimmt es zu gut mit der oben charakterisierten Tendenz der Überlieferung, als dafs man es lediglich diesem zuschreiben könnte, dafs von den Gallier- und den zahlreichen anderen selbständigen Kriegen des Eumenes in unserem Inschriftenvorrat sich nicht die geringste Spur erhalten hat, von dem Kriege dagegen, in welchem er als Bundesgenosse der Römer thätig war, nicht weniger als drei Inschriften erzählen. Urlichs a. a. O. S. 14 meint, dafs Eumenes seine Siegesmale gar nicht auf der Burg, sondern an einem anderen Orte, in dem von ihm erweiterten und verschönerten Nikephorion vor der Stadt, aufgestellt habe. Es kann indessen die Mifsgunst Roms und seines Bruders Selbstsucht ebenso gut die Schuld daran tragen, dafs, wie in der Überlieferung, so in den Kunstdenkmälern die Erinnerung an Eumenes' Siege sich nach und nach verwischte.

An Künstlerinschriften, die zu dem Schlachtendenkmal gehörten, ist aufser der oben S. 1232 mitgeteilten, leider gerade am Anfang des Namens verstümmelten ... γόνου ἔργα eine ähnliche noch unvollständigere ... γ]όνου ἔ[ργα zum Vorschein gekommen, welche gleich wie jene unter der Weihinschrift noch auf den Standplatten der Basis angebracht ist. Da die Buchstabenformen von denen der Weihinschriften nicht abweichen, gehört der oder die Künstler in die Zeit Attalos' I. Wie der Name zu ergänzen sei, bleibt unsicher, denn aufser den beiden von Plinius genannten Isigonos und Antigonos bietet eine pergamenische Inschrift als dritte Möglichkeit auch noch den Namen Epigonos dar, welcher von Plinius XXXIV, 88 unter den Erzbildnern wegen eines Tubabläsers und einer Gruppe, ein Kind, welches in rührender Weise sich an seine getötete Mutter schmiegt, mit Auszeichnung genannt wird. Dafs beide Werke sich in den Kreis der Schlachtendenkmäler einreihen lassen — ein Gallierweib mit ihrem Kinde würde zu der ludovisischen Gruppe ein passendes Gegenstück bilden — hat Urlichs a. a. O. S. 23 ff. bemerkt. Die übrigen Künstlernamen stehen auf der Deckplatte der Basis und zeigen etwas jüngere Schriftzüge, als die attalischen. Ihre Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Gruppe der Schlachtenmonumente bleibt also ungewifs. An Namen ergeben sie: Praxiteles, über den genaueres nicht feststeht, Xenokrates, als Erzbildner aus Lysipps Schule bekannt, und Athenaios, von Plinius unter den Künstlern der 156. Olympiade (150 v. Chr.) genannt, also Zeitgenosse Attalos' II. Als Vaterstadt läfst sich für Praxiteles mit Wahrscheinlichkeit Athen annehmen, Xenokrates gehört zur sikyonischen oder rhodischen Schule. Aus den Inschriften erfahren wir noch von einem Thebaner — der Name ist verloren gegangen — als Mitarbeiter an den Schlachtendenkmälern. Als Vaterstadt des Stratonikos, des einen der vier von Plinius genannten Künstler, ist Kyzikos bekannt. Es war also ein buntes Gemisch von Schulen und Städten, welche ihre Künstler nach Pergamon sandten, den Kriegsruhm der Attaliden durch Standbilder auf dem hallenumgebenen Freiplatz um den Athenatempel zu verherrlichen.

Von den Erzstatuen, welche diese Künstler bildeten, hat sich nichts erhalten, dagegen sind zwei Marmorwerke auf uns gekommen, deren Zugehörigkeit zu dem Kreise der *proelia adversus Gallos* ebenso unbestritten ist, wie ihr Verhältnis zu den Bronzeoriginalen unaufgeklärt. Beide Werke sind in Rom im 16. Jahrhundert zum Vorschein gekommen, bestehen aber nicht aus italienischem, sondern aus kleinasiatischem oder Inselmarmor, ob aus den Brüchen des Sipylosberges oder der kleinen, bei Samos gelegenen Insel Furni, ist streitig. Schon dieser Umstand macht ihre Entstehung in Kleinasien wahrscheinlich. Beide Werke kamen in die Villa Ludovisi, später wurde die Einzelfigur in das capitolinische Museum versetzt und ist seitdem unter dem Namen des sterbenden Fechters vom Capitol berühmt geworden. Dieses Werk, von welchem Abb. 1408 die Vorder-, Abb. 1409 die Rückansicht gibt, ist in guter Erhaltung, wenn auch nicht unverletzt auf uns gekommen. Die gröfste Einbufse hat die Statue dadurch erlitten, dafs der Ergänzer — wie man sagt, Michel Angelo — die Oberfläche poliert und dadurch die ursprüngliche Beschaffenheit der Epidermis verwischt hat. Von der Basis ist das freistehende linke Drittel, worauf die Hand sich stützt, weggebrochen. Vom Ergänzer rührt demnach das ganze Schwert (rechts neben der rechten Hand) nebst Scheide und Tragband und das eine Ende des mächtigen Hornes her, welches den gröfsten Teil der Basis einnimmt. Der Ergänzer hat hier fälschlich ein zweites Schallloch gebildet — das erste echte ist am Vorderrande der Basis unterhalb des linken Knies sichtbar —; es sollte ein Mundstück sein. Der rechte Arm war abgebrochen, ist aber aus den antiken Teilen wieder zusammengesetzt, so dafs seine Haltung gesichert



1409 Rückansicht des sterbenden Galliers. (Zu Seite 1233.)

ist. Aufserdem sind nur noch die linke Kniescheibe und die Zehen beider Füsse neu. Nicht sichtbar ist auf der Vorderansicht der längliche Schild, auf welchen der Sterbende hingesunken ist (auch auf der Rückansicht nur undeutlich). Der Jüngling ist an der rechten Seite dicht unter dem grofsen Brustmuskel tötlich verwundet. Diese Wunde bestimmt seine Lage in allen Einzelheiten, denn alle Bewegungen, die er noch vollführen kann, zielen darauf ab, die rechte Seite zu entlasten. Besonders deutlich wird dies an dem rechten untergeschlagenen Bein und der Stellung des rechten Arms. Dieser ist es allein, der den sinkenden Körper noch stützt, aber er thut es kraftlos und nur noch auf kurze Zeit. Denn der Arm ist nicht mit auswärts gekehrter Hand steif auf den Boden gestützt, sondern knickt ein (s. die Rückansicht), um die Seite nicht zu spannen. Bald wird der Blutverlust dem Körper auch diese Stütze rauben, die energische Beugung des rechten Knies sich lockern, das linke Bein sich strecken, der Oberkörper völlig zu Boden sinken und der Tod sein Werk gethan haben.

Die Benennung des Sterbenden als eines Galliers beruht auf sicheren Kriterien, die teils seine Körperbildung, teils die Attribute, mit denen er ausgestattet ist, an die Hand geben. Der schlanke, sehnige, kräftige Körper ist, ganz abgesehen vom Kopfe, nicht der eines Hellenen. Die Form der Hände und Füsse, die Falten, welche sich dort über den Knöcheln, hier unter der Sohle zeigen, Falten, wie sie ähnlich an den Achselhölen und über dem Nabel sichtbar sind, verraten eine dickere Haut, als sie Hellenen eignet. Es ist ein rauheres Klima, eine einfachere Lebensweise, die diesen Körper grofs gezogen, eine schwerere Arbeit, die ihn gestählt und schwielig gemacht hat. Völlig ungriechisch ist auch der Kopf. Das dicke, tief in den Nacken herabgehende Haar, welches nach hinten gestrichen und durch eine Salbe zu einzelnen, scharf von einander absetzenden Strähnenwulsten zusammengebacken ist, ist ebenso barbarisch, wie der kurze, nur die Oberlippe bedeckende Bart. Das Gesicht ist weit von hellenischer Regelmäfsigkeit entfernt, Nase und Kinn springen stark vor, der Ausdruck ist derb und bei allem Todesschmerz wild und trotzig. So ohne Ergebung, so bis zum letzten Atemzuge anstürmend gegen das Unabwendbare stirbt kein Grieche. All dies aber sind, nach den anschaulichen Schilderungen der Alten, gerade charakteristische Eigenschaften der Gallier. Sie hatten den hochgewachsenen, sehnigen Körper, der an Kälte mehr, als an Hitze gewöhnt war, sie trugen den Schnurrbart und machten ihr Haar durch fortwährendes Salben so dick, dafs es sich von den Mähnen der Pferde nicht unterschied; sie strichen es aus der Stirn so nach hinten, dafs den Griechen ihre Ähnlichkeit mit Panen und Satyrn auffiel. (Οἱ Γαλάται τοῖς μὲν σώμασίν εἰσιν εὐμήκεις, ταῖς δὲ σαρξὶ κάθυγροι καὶ λευκοί, ταῖς δὲ κόμαις οὐ μόνον ἐκ φύσεως ξανθοί, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς κατασκευῆς ἐπιτηδεύουσιν αὔξειν τὴν φυσικὴν τῆς χρόας ἰδιότητα. Τιτάνου γὰρ ἀπολύματι σμῶντες τὰς τρίχας συνεχῶς καὶ ἀπὸ τῶν μετώπων ἐπὶ τὴν κορυφὴν καὶ τοὺς τένοντας ἀνασπῶσιν, ὥστε τὴν πρόσοψιν αὐτῶν φαίνεσθαι Σατύροις καὶ Πασὶν ἐοικυῖαν· παχύνονται γὰρ αἱ τρίχες ἀπὸ τῆς κατεργασίας, ὥστε μηδὲν τῆς τῶν ἵππων χαίτης διαφέρειν. Diodor V 28.) Dazu stimmen die Attribute. Zwar Schild und Horn kommen ähnlich auch bei andern Völkern vor, echt gallisch aber ist der gedrehte Halsschmuck, die aus Goldblech gewundene *torques*, deren schon die Geschichte des Titus Manlius Torquatus gedenkt. Auch die Sparsamkeit der Bewaffnung entspricht der ἐκπληκτικὴ τῶν γυμνῶν ἀνδρῶν ἐπιφάνεια, von der Polybius berichtet.

Der Gallier hat sich nicht selbst ins Schwert gestürzt, wie lange geglaubt wurde, sondern ist durch einen feindlichen Stofs zu Tode getroffen worden. Denn die Wunde sitzt an seiner rechten Seite, welche, weniger gefährlich als die Herzseite, von einem Selbstmörder schwerlich ausgesucht werden würde, dem feindlichen Stofse aber ausgesetzter ist, als die beschildete linke (Belger, Arch. Ztg. 1882 S. 163). Es ist daher sehr zweifelhaft, ob das Schwert, welches dem Ergänzer angehört, auf der ursprünglichen Basis überhaupt vorhanden war. Weder ein Tragband noch eine Scheide auf dem antiken Teil der Basis macht die Annahme eines solchen nötig, wohl aber scheint der Umstand derselben zu widerstreiten, dafs der Gallier, dessen rechte Hand von dem Horn in Anspruch genommen war, ohne Tragband ein Schwert überhaupt nicht bei sich führen konnte. Es ist ein Hornbläser, welcher wohl des Schildes zum Schutze, nicht so sehr aber einer Waffe bedarf, die er zur Abwehr wie zum Angriff doch nur höchst unbequem benutzen konnte.

Das Interesse, welches dem sterbenden Gallier allgemein entgegengebracht wird, erleidet durch diese Feststellung keinen Abbruch. Das Rührende, welches diese zusammenbrechende, von blühender Kraft erfüllte Jünglingsgestalt hat, bedarf des sentimentalen Beigeschmackes gar nicht, den ihr das Sterben durch eigene Hand geben würde. Ja es ist fraglich, ob der Selbstmörder uns so viel Mitgefühl einflöfsen könnte, wie der Wehrlose, der den Bewaffneten voran in den Kampf stürmt und sein Horn am Munde von dem feindlichen Stofse erreicht wird. Über ihn hinweg stürzen die Scharen der Kämpfenden, sein Horn zerbricht unter dem Ansturm, er sinkt nieder auf seinen Schild und verblutet einsam, ohne den Trost des Kriegers, auch seinerseits Wunden geschlagen zu haben. So besitzt dieses Werk etwas von dem, was wir heutzutage kurz »Stimmung« zu



1410. Der Gallier und sein Weib, Gruppe der Villa Ludovisi zu Rom. (Zu Seite 1238.)

nennen pflegen, und darin mag nicht zum wenigsten der Reiz liegen, den es auf den modernen Beschauer ausübt. Gerade diese Eigenschaft aber weist ihm auch seine Stelle in der griechischen Kunstgeschichte an. Derartig rührende Werke hat die griechische Kunst weder zu Phidias noch zu Lysipps Zeit geschaffen, sie sind echte Schöpfungen der Diadochenperiode, Kinder einer Zeit, welche die Kunst aus dem Olymp auf die Erde herab holte, welche die menschliche Gestalt auch mit menschlichem Inhalt füllte und ein Anathem nicht für entweiht hielt, wenn es nicht göttlicher oder — was fast gleichbedeutend ist — weltlicher Macht zur Verherrlichung diente. Ajax, der vom Wahnsinn genesen sich in sein Schwert stürzt, der junge Niobide, welcher wehr- und lautlos hinsinkt, von unsichtbaren Händen erlegt, sie sind gewifs rührende Gestalten, aber hinter jenem steht grollend Athena, hinter diesem rächend Apollo, und der Beschauer empfindet im Leiden Beider die unentfliehbare Macht der Gottheit mit, welche begangene Schuld mitleidslos sühnt. Das Menschliche kommt in diesen Gestalten nicht ungetrübt zur Wirkung und in das Mitleid mischt sich Furcht. Völlig anders geartet ist die Empfindung, die der sterbende Gallier erregt. Hier ist das Leiden nicht ein Ergebnis von ὕβρις und νέμεσις, hier drängt sich nicht die Vorstellung ein, dafs es eines Königs Sieg ist, den der fallende Feind verherrlichen soll, ungetrübt fesselt uns der rein menschliche Vorgang. Und noch viel eigenartiger mufste dieses Werk auf den griechischen Beschauer wirken. Ihm mufste sich das Bewufstsein, dafs die rührende Gestalt, der er sein Mitleid schenkt, kein Hellene, sondern ein Barbar sei, viel stärker aufdrängen, als uns, und ehe ein solches Bild entstehen konnte, mufste der alte Gegensatz zwischen Griechen und Barbaren, wenn nicht verwischt, so doch unendlich gemildert sein. Hierüber noch ein Wort nach Betrachtung der ludovisischen Gruppe, welche in denselben Empfindungs- und Gedankenkreis führt.

Leider ist dieselbe durch eine verkehrte Ergänzung entstellt und durch die ungünstige Aufnahme, welche der Abb. 1410 zu Grunde liegt, um einen Teil ihrer Wirkung gebracht. Die Ergänzung betrifft den rechten Arm des Mannes. Derselbe fehlte fast von der Schulter an und ist in der Weise wieder hergestellt, dafs die Hand den — gleichfalls ergänzten — Schwertgriff mit nach oben gekehrtem kleinen Finger fafst. Da einerseits die Stellung des Schwertes durch den am Haar haftenden erhaltenen Teil und die ebenfalls erhaltene Spitze gesichert ist, anderseits der Oberarm nach dem vorhandenen Ansatz des Delta- und zweiköpfigen Armmuskels — Schreiber, Bildwerke der Villa Ludovisi S. 112 — vom Gesicht ab weiter nach aufsen gekehrt war, so ergibt sich als ursprüngliche Haltung des rechten Arms eine solche, bei welcher das jetzt völlig verdeckte Gesicht des Mannes um so mehr zu sehen war, je weiter der Beschauer nach rechts stand (Der richtige Standpunkt für die Betrachtung der Gruppe ergibt sich daraus, dafs die charakteristische Gesichtsbildung des Mannes nur dann ganz zur Wirkung kommt, wenn sein Profil gesehen wird. Der Beschauer mufs danach in der Verlängerung des vorgesetzten linken Beines, also mehr nach der Seite der Frau zu, stehen. Dann sieht er letztere fast en face, den Mann im Profil, dann wird der Mantel im Rücken, dann beide Wunden — bei der Frau dringt das Blut aus der rechten Achselhöhle — sichtbar.) Wie jetzt die Hand den Schwertgriff fafst, ist ein wirksamer Stofs unmöglich. Dieselbe mufs umgekehrt werden, so dafs statt des kleinen Fingers der Daumen oben ist. Dadurch kommt sie etwas tiefer zu liegen, der Unterarm bildet eine nahezu wagerechte Linie, der Oberarm rückt zur Seite nach aufsen und wie in einem Rahmen, den Schwert, Unter- und Oberarm bilden, zeigt sich der ausdrucksvolle, etwas nach rückwärts gewandte Kopf des Barbaren. So wird dem Künstler, was Zwang der Schwertstellung war, zur Quelle eines aufserordentlich sprechenden Zuges. Um die grofse Schlagader zu treffen, mufs die Schwertspitze über dem Schlüsselbein eindringen. Dabei würde sie von dem geradeaus gerichteten Gesicht die eine Hälfte so gut wie verdeckt haben und dies vermied der Künstler durch die charakteristische Wendung. Die Feinde sind dem Barbaren auf der Ferse. Er hat eben noch Zeit gehabt, seinem Weib den Todesstofs zu versetzen. Während er die Niedersinkende stützt, trifft er sich selbst an unfehlbar tötender Stelle und in die Besorgnis, womit er sich nach seinen Verfolgern umblickt, mischt sich die trotzige Genugthuung darüber, dafs sie ihrer Beute nicht lebend teilhaftig werden. Auch sonst hat die Gruppe noch Ergänzungen erfahren. Neu sind am Manne der linke Vorderarm und ein Teil des kurzen, im Rücken freiflatternden Mantels — auf der Abbildung nur am Halse und unter der linken Achsel sichtbar —, an der Frau der linke Arm von der Hand des Mannes abwärts und ein Teil des rechten. Doch werden diese Ergänzungen im wesentlichen das richtige getroffen haben. Auf der Basis liegen Schild und Schwertscheide, auch diese auf der Abbildung schwer kenntlich.

Die Zusammengehörigkeit dieser Gruppe und des capitolinischen Galliers macht die Gleichheit des Materials, der Arbeit, des Gegenstandes zweifellos. Der Schild stimmt bis in die Einzelheiten des Wellenornamentes, das seinen Rand umzieht, bei beiden überein. Als neu tritt in der Gruppe der Typus einer Gallierfrau hinzu. Körperbildung und Tracht sind gleich charakteristisch. Das Haar hängt ungeordnet und ohne Binde um den Kopf herum, das

Gesicht ist knochig, der Mund breit, die Kopfform dem hellenischen Oval ganz entgegengesetzt. Aufser einem ärmellosen, auf der Schulter geknöpften und unter der Brust gegürteten Gewande trägt die Frau noch einen mit Franzen besetzten Mantel. Sie bildet in jedem Betracht einen Gegensatz zum Mann. Die volle Gewandung, das kraftlose Hinsinken, das ergebungsvolle Sterben, das ruhige, vom Schmerz kaum berührte Antlitz, alles dies sind wirkungsvolle, wenn auch nicht ganz ungesuchte Gegensätze. Darin mag es liegen, dafs trotz der im wesentlichen gleichen Stimmung beider Werke der Eindruck der capitolinischen Statue ein reinerer, einheitlicherer ist. Der gleich rührende Grundton beider erscheint in der Gruppe durch den herausgekehrten Gegensatz etwas getrübt.

Für eine genaue Zeitbestimmung dieser Werke reicht die Erkenntnis, dafs in ihnen Gallier dargestellt sind, nicht aus. Sie gibt nur den *terminus post quem* — die Galliereinfälle in Griechenland bzw. Kleinasien —, aber nicht die Grenze, vor welcher diese Werke entstanden sind. Eine Entstehung in römischer Zeit, die mit Gallien ja in vielfache Berührung kam, ist von vornherein nicht abzuweisen, doch widersprechen dieser Annahme Gründe äufserer und innerer Art. Das Material weist, wie schon bemerkt, nach Kleinasien, und in die Diadochenzeit führt die künstlerische Eigenart der Werke, die sich ebenso sehr von dem starken Realismus der römischen, wie von dem Idealismus der echthellenischen historischen Kunst fern hält. Kommt es dem römischen Historienbild auf peinlich genaue Wiedergabe des Thatsächlichen, auf Nachbildung jeder Einzelheit in Kleidung und Bewaffnung, jedes Zufälligen in Körper- und Gesichtsbildung, kurz mehr auf ein Abschreiben, als ein Nachschaffen der Natur an, so zeigen unsre Statuen bei aller Naturwahrheit in den Nebendingen doch ein freies Schalten des Künstlers. Er hat nicht den ersten besten Gallier in seiner Rohheit und Häfslichkeit nachgebildet, sondern sich einen Typus, ein Ideal dieses Volksstammes aus seinen bezeichnendsten Eigentümlichkeiten gebildet. Er hat dem hochgewachsenen Körper zwar nicht das schöne Ebenmafs hellenischen Gliederbaues, dem Gesicht nicht den Reiz und die Feinheit des griechischen Ovals, den Bewegungen nicht die Gemessenheit und Geschmeidigkeit eines athenischen Epheben gegeben, aber ebenso wenig hat er den Körper unschön lang und schmächtig gebildet, die Gesichtszüge zur Karrikatur entstellt, die Bewegungen plump und eckig gemacht. Es zeigen die Gestalten ein aufserordentlich fein abgewogenes Mittelmafs, so dafs ihr Äufseres das Auge mit nicht geringerer Befriedigung erfüllt, als ihre Lage die Seele mit Teilnahme. Und wie verschieden sind nicht schon diese zwei männlichen Gestalten! Auch wenn man von der völlig unähnlichen Situation und der daraus sich ergebenden Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes absieht, so ist von römischer Uniformität auch sonst keine Spur. Der eine Gallier ist ganz nackt, der andre trägt einen Mantel; der eine hat die Torques, der andre nicht — denn dafs man sie sich unter dem Mantel denken soll, ist nicht anzunehmen, da der Künstler sie durch eine leichte Verschiebung ohne Mühe über dem Mantelsaum hätte sichtbar machen können —; der eine hat kürzeres, struppigeres, der andre längeres, welligeres Haar; der eine regelmässige, fast edle Züge, der andre ein grobes, fast banausisches Gesicht, genug bei aller Übereinstimmung im ganzen der bunteste Wechsel im einzelnen. Ja es scheint selbst die Naturwahrheit zum teil geopfert, wo künstlerische Rücksichten es erforderten. Dafs der eine Gallier völlig nackt in die Schlacht gezogen ist, entspricht schwerlich historischer Wahrheit (*super umbilicum pugnant nudi* Liv.), und dafs der andre sein Weib und sich selbst mit dem Schwerte ersticht, widerspricht geradezu der von Diodor erwähnten Beschaffenheit der gallischen Schwerter, welche wegen ihrer Länge und Dünnheit zum Stechen durchaus ungeeignet waren. Dergleichen Freiheiten sind von der römischen Art, die Natur nachzubilden, weit entfernt.

Doch auch von ähnlichen Darstellungen in der früheren griechischen Kunst sind unsre Werke durch eine tiefe Kluft getrennt. Neu war die Aufgabe, Barbaren für monumentale Zwecke zu bilden, keineswegs. Überaus häufig sind schon in der Kunst des 5. Jahrhunderts Perser- und Amazonendarstellungen und selbst früher müssen Barbarendarstellungen nicht selten gewesen sein. Eines der frühesten, wenn nicht das älteste historische Gruppenbild, ein Weihgeschenk der Tarentiner in Delphi, von dem Ägineten Onatas (ca. 500 v. Chr.) gearbeitet, stellte den Sieg jener über ihre barbarischen Nachbarn, die Japyger und Peucetier, dar (Paus. X 13, 10): Kämpfer zu Pferde und zu Fufs, darunter den Japygerkönig als Gefallenen. Barbarenfrauen hatte Ageladas, der Lehrer des Phidias, in einem zweiten Weihgeschenk der Tarentiner gebildet. Wie aber diese Barbarenfiguren ausgesehen haben, darüber belehren uns die äginetischen Giebelgruppen, die etwa aus derselben Zeit stammen: von Einzelheiten der Kleidung abgesehen, zeigen Griechen und Barbaren nicht die kleinsten Verschiedenheiten. Und dieser Mangel an Charakteristik entsprang nicht etwa dem Unvermögen jener Zeit, fremde Typen nachzubilden. Wir besitzen merkwürdig individuelle Porträts aus dem 6. Jahrhundert, wir besitzen im Westgiebel des Zeustempels zu Olympia überraschend charakteristische alte Frauen nicht-hellenischer Race und auf Perseus- und anderen Vasen begegnen wir sehr treffend gezeichneten Äthiopen. Wenn also die monumentale Kunst Barbarentypen nicht gestalten wollte, so kann der Grund

hierfür nur in der Scheu gesucht werden, in ein Anathem andre Gestalten aufzunehmen als solche, die dem griechischen Schönheitssinn entsprachen. Schönheit blieb für die monumentale Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts das oberste Gesetz und so tief der Barbar unter dem Hellenen stand, in einem monumentalen Werke konnte ihm nur diejenige Erscheinungsform zu teil werden, welche dem griechischen Ideal und damit zugleich dem religiösen Zweck entsprach, dem jedes Anathem diente. Es war eine Reihe bedeutungsvoller Wandelungen nötig, ehe ein Künstler es wagen konnte, von Griechen Teilnahme für die Leiden eines Barbaren zu fordern. Neben und vor der Schönheit mufste die Wirklichkeit im Kunstwerk ihren Platz errungen haben; die religiöse Ehrfurcht, die man jedem Anathem entgegenbrachte, mufste hinter der Freude an der Darstellung zurückgetreten sein; Siegesmalen mufste neben ihrem Zweck, göttliche und weltliche Macht oder die Überlegenheit hellenischer Kultur anschaulich zu machen, als Kunstwerken ein Selbstzweck inne zu wohnen angefangen haben; der Gegensatz zwischen Griechen- und Barbarentum mufste, wenn nicht völlig aufgehoben, so doch stark verwischt worden sein und endlich der Kreis der Vorwürfe, die in Kunstwerken nicht blofs geduldet, sondern mit Interesse verfolgt wurden, sich derart erweitert haben, dafs auch die Schilderung des Leidens an sich Verständnis und Teilnahme begegnete. An diesen Wandelungen haben mehr als zwei Jahrhunderte gearbeitet. Erst in der Diadochenzeit überwog das Interesse an der Wirklichkeit die Freude an der Schönheit, erst jetzt hatte der Grieche gelernt, auch in dem Barbaren den Menschen anzuerkennen, erst jetzt Verständnis gewonnen für Darstellungen, in denen das Leiden Selbstzweck ist. Dieser Epoche gehören in der Malerei Gegenstände an wie alte Fischer und Frauen, Malerateliers, Schusterbuden, Walkerwerkstätten, ihr die sterbende Iokaste des Silanion, die Sterbenden des Apelles, die sterbende Mutter mit dem Kinde, ein Vorwurf, der sowohl die Malerei als die Plastik beschäftigt hatte. Immer wird man bei solcher Umschau auch des Laokoon gedenken, wenngleich seine Entstehung im 3. Jahrhundert nicht unbestritten ist (s. oben Bd. I S. 26). In manchem Betracht anders geartet, als jene Werke — die Schlangen sind Werkzeuge göttlicher Strafe, die den Schuldigen trifft — hat er doch mit ihnen den Gegenstand, das rein physische Leiden, gemeinsam und wie bei der sterbenden Mutter wird dies Leiden noch gesteigert, das Rührende noch verstärkt durch die Gegenwart der Kinder.

In diese Zeit aber fallen auch die Anfänge einer wissenschaftlichen Anatomie, ohne welche Werke, wie die genannten, nicht denkbar sind. Wie am Laokoon der Schlangenbifs, ist am sterbenden Gallier die Wunde die Triebfeder aller Bewegungen. Hier wie dort geht bei der sorgfältig durchgeführten Beziehung aller Einzelmotive auf diesen treibenden Punkt mit scharfer Naturbeobachtung eine sehr bedeutende Kenntnis der Struktur des menschlichen Körpers Hand in Hand. Und dieselbe verrät sich denn auch in dem Motiv des ludovisischen Galliers, der mit Sicherheit die Stelle zu finden weifs, wo er die Karotis trifft.

Über die Technik der Statuen ist wenig zu sagen; sie ist eben im Besitz aller Mittel, alles was der Künstler will zum Ausdruck zu bringen. Nirgend ein unsicheres Tasten, nirgend ein Versuchen, überall ein fertiges Können, ein freies Verfügen. Die pergamenischen Künstler haben die Erbschaft der griechischen Meister angetreten; nicht das Wenigste verdanken sie dem letzten derselben, Lysipp. Man vergleiche den ludovisischen Gallier mit dem Schaber (oben Bd. I S. 843), einem Werk, welches trotz des völlig verschiedenen Vorwurfs in mancher Beziehung als ein Vorbild für diesen angesehen werden kann. Vor allem ähnlich ist die Bewegung der Beine, nur beim Gallier noch viel leichter und momentaner. Wenn beim Schaber die Stellung im nächsten Augenblick eine veränderte sein kann, so mufs sie es notwendig beim Gallier sein; jener steht, dieser geht; jener ist im Augenblick einer, wenn auch vorübergehenden Ruhe, dieser im Augenblick heftigster Bewegung gefafst. Und doch sind die Motive des Schabers noch deutlich herauszufühlen, nur in allem gesteigert. Der rechte Fufs ist weiter nach aufsen gerückt, das Bein stärker gestreckt, das linke weniger senkrecht gestellt, der Unterschied zwischen Spiel- und Standbein mehr verwischt. Noch deutlicher würde die Übereinstimmung unserer Statuen mit diesem Werk zu Tage treten, wenn der capitolinische Gallier als der jüngere, schlankere, geschmeidigere in Bezug auf die Stellung Berührungspunkte böte. In den Gesamtverhältnissen des Körpers wie in den knappen, elastischen Formen würde kaum eine andere Statue so deutlich lysippischen Einflufs verraten, wie diese. Ebenso deutlich aber tritt im einzelnen das in Lysipps Schule ausgebildete Streben nach möglichst getreuer Wiedergabe der Natur hervor. Und hierzu forderte ja ein Barbarenkörper mit seinen von hellenischer Regelmäfsigkeit abweichenden Eigentümlichkeiten ganz besonders heraus. Gegenüber dem ideal-schönen, von allen individuellen Besonderheiten gereinigten Körper des Schabers erscheinen unsere Gallier mit ihrer faltigen, schwieligen Haut, ihren heraustretenden Adern und ihren dicksträhnigen Haaren — an der ludovisischen Statue sind sogar die Haare in der Achselhöle plastisch ausgearbeitet — wie über Natur geformte Abgüsse.

Wie verhalten sich nun unsre Statuen zu den von Plinius erwähnten Bronzeoriginalen, deren Basen

sich wiedergefunden haben? Ihre Ausführung ist eine so frische und lebendige, dafs man sich nur schwer entschliefst, sie nicht für Originale zu halten. Und doch sind sie zweifellos Nachbildungen. Man macht an ihnen dieselbe Beobachtung, wie an den Marmornachbildungen des myronischen Satyrs und Diskuswerfers (s. oben Bd. I S. 1002 f.) und des lysippischen Schabers. Auch diese Werke überraschen durch die aufserordentliche Lebendigkeit ihrer Ausführung, verraten aber zugleich durch die störenden Stützen, dafs sie ursprünglich für Bronze gedacht sind. Dasselbe ist der Fall bei den Gallierstatuen, denn was für eine derselben nachweisbar ist, gilt auch für die andere. Die ludovisische Gruppe enthält nicht weniger als drei Stützen, zwei in der Nähe des Kopfes der Frau, die dritte — auf der Abbildung nicht sichtbare — im Rücken des Mannes, um den freiflatternden Mantel zu halten. Widerspricht schon dieser vielfache Notbehelf einer ursprünglichen Ausführung in Marmor, so stellen einer solchen auch andere Teile, wie der linke, ganz in der Luft schwebende Arm der Frau und der völlig vom Körper gelöste Mantel des Mannes, Schwierigkeiten entgegen, welche der erzielten geringen Wirkung gegenüber zu bedeutend sind, als dafs man sie für beabsichtigte Virtuosenstückchen ansehen könnte. Sonach werden unsre Statuen kaum für etwas anderes, als vortreffliche Nachbildungen gehalten werden dürfen, welche pergamenische Künstler besonders anerkannten Bronzeoriginalen nachschufen. Damit ist zwar ihre unmittelbare Zurückführung auf die »Gallierkämpfe« Attalos' I. in Frage gestellt, nicht aber ihre Abhängigkeit von den Werken, welche infolge der Galliersiege dieses Königs zu Pergamon geschaffen wurden. Ob der sterbende Gallier mit dem von Plinius gerühmten *tubicen* des Epigonos etwas zu thun hat — wie Urlichs a. a. O. S. 24 als möglich hinstellt –, ist nicht auszumachen, wenn auch nach den obigen Auseinandersetzungen nicht geleugnet werden soll, dafs derselbe wohl mit diesem Namen bezeichnet werden konnte. Das Rührende, welches nach Plinius in der S. 1233 erwähnten Gruppe desselben Künstlers lag, kommt ihm jedenfalls in gleicher Weise zu.

Attalosanathem.

Von einer zweiten Schöpfung Attalos' I. gibt Pausanias I, 25, 2 in folgender Weise Nachricht: Πρὸς δὲ τῷ τείχει τῷ νοτίῳ (der Akropolis von Athen) Γιγάντων, οἵ περὶ Θρᾴκην ποτὲ καὶ τὸν ἰσθμὸν τῆς Παλλήνης ᾤκησαν, τούτων τὸν λεγόμενον πόλεμον, καὶ μάχην πρὸς Ἀμαζόνας Ἀθηναίων, καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον, καὶ Γαλατῶν τὴν ἐν Μυσίᾳ φθορὰν ἀνέθηκεν Ἄτταλος, ὅσον τε δύο πηχῶν ἕκαστον. Es war also das Weihgeschenk eines Attalos, welches aus vier Kampfdarstellungen bestand, einer Gigantomachie, einer Amazonen-, einer Perser- und einer Gallierschlacht. Letztere sichert die Zurückführung des Weihgeschenkes auf Attalos I, dessen enge Beziehungen zu Athen vielfach bezeugt, wenn auch im einzelnen heute nicht mehr nachweisbar sind. Dieselben fallen in das letzte Drittel seiner Regierungszeit (209 Haupt des ätolischen Bundes landet er 208 in Griechenland, besucht 200 den Piräeus und Athen, als Wohlthäter der Stadt enthusiastisch empfangen, Liv. XXXI, 14, 15), so dafs die Stiftung des Weihgeschenkes vermutlich gleichfalls dieser späteren Epoche seiner Regierung angehören wird. Über den Platz desselben an der Südmauer oberhalb des Dionysostheaters s. oben unter »Athen« S. 206 f. Pausanias' kurze Beschreibung enthält keinen Hinweis auf die Art, wie die vier Gruppen aufgestellt waren, ja läfst selbst darüber im Zweifel, ob wir es mit Reliefs oder Rundwerken zu thun haben. Diese Frage wird zu Gunsten der letzteren erst durch Plutarchs (Anton. 60) Nachricht entschieden, dafs ein Sturm den Dionysos aus der Gigantomachie ins Theater herabgeworfen habe. Dagegen hat die Mafsangabe »jedes etwa von zwei Ellen« (= 1 m) Brunn die sichere Grundlage für seine folgenreiche Ent-



1411 Attalosanathem: Gallier (Venedig). (Zu Seite 1243.)



1412 Attalosanathem: Gallier (Neapel). (Zu Seite 1243.)



1413 Attalosanathem: Gallier (Venedig). (Zu Seite 1243.)

deckung gegeben. Denn die Zusammengehörigkeit der nach den Mon. ined. 1870 Taf. XIX—XXI hier abgebildeten Statuen wird in erster Linie durch den übereinstimmend kleinen, in antiken Werken nicht häufigen Mafsstab, sodann durch das Material, endlich durch den Gegenstand erwiesen. Der Marmor ist derselbe, wie in den Gallierstatuen, auch die Arbeit stimmt in allem wesentlichen mit diesen, wenngleich sie nicht dieselbe Sorgfalt und Frische zeigt. Wir betrachten kurz die hier gegebene Auswahl der Statuen, um sodann die später hinzugekommenen Stücke in Beschreibung hinzuzufügen.

a (Abb. 1411). Jugendlicher toter Gallier (Venedig). Nur Kinn, Mund und zur Hälfte die Nase sind ergänzt. Der lange, sechseckige Schild und die um die Hüfte gelegte Torques — eine Sitte, die Diodor bezeugt — charakterisieren den Gallier. Sonst tritt der Barbarentypus in diesem Jüngling fast ganz in den Hintergrund. Das wellige Haar, zwar tief in den Nacken gewachsen, zeigt nicht die charakteristische Struppigkeit und der Körper entfernt sich weder in den Verhältnissen, noch in der Formgebung merklich von dem eines griechischen Epheben. Die rechte Hand hält ein Schwert — auf der Abbildung nicht sichtbar —. Der tiefen, runden Wunde über der linken Gallier darstellt, annehmen, dafs der dazu gehörige Körper verloren sei, wir in dieser Statue also die Reste von zwei zum Attalosgeschenk gehörigen Galliern besäfsen. Denn dafs auch der Torso einem Gallier angehörte, läfst die in auffallender Weise an den capitolinischen Gallier erinnernde Stellung und die mit a übereinstimmende Bildung der Schamhaare — auf der Abbildung nicht sichtbar — nicht bezweifeln. Eine solche Annahme hat wenig Wahrscheinlichkeit. Da nun auch der Gesichtsausdruck vortrefflich zu der Lage des Hingesunkenen pafst, wird man die Zweifel an der Zugehörigkeit des Kopfes als unbegründet ansehen dürfen. Bemerkenswert



1414 Attalosanathem: Gallier (Venedig). (Zu Seite 1244.)

Hüfte entspricht über der rechten eine ebensolche, der Körper ist also von einer Lanze völlig durchbohrt zu denken. Aufserdem hat der Jüngling noch eine Stichwunde in der Brust. Die Gestalt gehört zu den schönsten der Reihe: das Gesicht ist vom Schmerz nicht entstellt, die Ruhe des Todes trefflich ausgedrückt.

b (Abb. 1412). Bärtiger sterbender Gallier (Neapel). Stark ergänzt. Neu sind der linke Arm, der rechte Fufs, einige Finger der Rechten und die Zehen des linken Fufses. Über die Zugehörigkeit des Kopfes bestehen Zweifel (Arch. Ztg. 1876 S. 35). Derselbe ist zweifellos antik, aber aufgesetzt. Wenn er ursprünglich nicht zu dieser Statue gehörte, so müfste man, da er nach der Gesichtsbildung — plastisch angegebene Augenbrauen, Schnurrbart — sicher einen

ist, dafs der Gallier völlig nackt und bis auf den helmbedeckten Kopf völlig waffenlos ist.

c (Abb. 1413). Jugendlicher, rücklings niedersinkender Gallier (Venedig). Stark und unrichtig ergänzt. Neu sind beide Arme, das linke Bein vom Knie abwärts, fast die ganze Basis und am Kopf die Nase. Unverwundet ist der Gallier — der Barbarentypus ist besonders sprechend im Kopf zum Ausdruck gekommen — niedergerannt und stützt sich im Fallen mit der Rechten auf den Boden, während er sich mit dem linken Arm, welcher sehr wahrscheinlich den Schild trug, gegen einen ihm von der Höhe drohenden Hieb deckte. Vermutlich hielt er in der Rechten ein Schwert. Sehr kühn und geschickt ist der Augenblick des Fallens vom Künstler erfafst. Der Körper kann nicht eine

Sekunde in dieser Stellung verharren, ein Studium derselben am Modell ist unmöglich, und doch wie frei und natürlich gehen alle die komplizierten Bewegungen zusammen. Selbst eine gewisse Ungeschicklichkeit, wie sie dem Barbaren gegenüber dem gewandteren Hellenen eigen gewesen sein mag, meint man bei dieser Art des Fallens wahrzunehmen.


1415 Attalosanathem: Perser (Neapel).


1416 Attalosanathem: Perser (Rom). (Zu Seite 1245.)

d (Abb. 1414). Älterer bärtiger Gallier (Venedig). Nur der rechte Arm und einige Zehen des rechten Fufses sind neu. Die Ergänzung der Rechten mit dem Schwertgriff wird wesentlich das Richtige getroffen haben. Der Gallier ist auf das linke Knie gesunken und hält sich mit der auf eine Felserhöhung gestützten Linken noch so weit aufrecht, um gegen den Hieb oder Stich seines Gegners eine, wenn auch wirkungslose, Verteidigung zu versuchen.

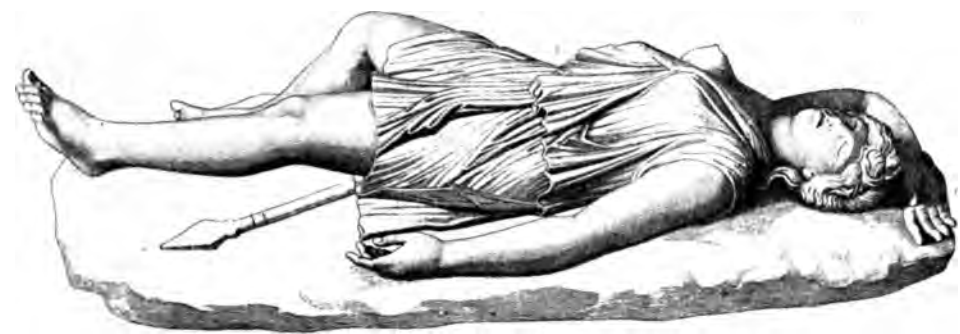
Charakteristisch ist vor allem der Kopf mit dem, wie zu einem Schrei, halbgeöffneten Munde und den schmerzvoll in die Höhe blickenden Augen, und das eigentümlich angeordnete kurze Gewand. Ähnlich der griechischen ἐξωμίς wird es von einem Gürtel gehalten und läfst die rechte Schulter frei, ist aber nicht, wie diese, auf der linken Schulter geknöpft, sondern mit einem Saum zusammengenäht und an der rechten Hüfte über den Gürtel eigentümlich heraufgezogen. Hier fühlt man deutlich die Absicht des Künstlers, die Barbarentracht wiederzugeben.

e (Abb. 1415). Gefallener Perser (Neapel). Neu sind beide Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts und ein Teil des krummen Säbels. Bemerkenswert ist die Tracht, die bei aller Treue im ganzen, im einzelnen von der wirklichen Persertracht, die aus zahllosen Bildwerken bekannt ist, abweicht. Die Schuhe, die Hosen, die Mütze, das krumme Schwert sind wohlbekannte Abzeichen der Perser, nicht so der die rechte Schulter freilassende Chiton, welcher mehr Ähnlichkeit mit dem des Galliers d (Abb. 1414) als mit dem langärmligen persischen hat. Auch die Mütze weicht in der Anordnung etwas vom Herkömmlichen ab, denn die Enden des Zeuges, die sonst um Backen und Kinn gelegt zu werden pflegen, sind hier um den Kopf zu einem Wulst zusammengenommen und im Nacken aufgewickelt. Die Lage ist eine viel verschränktere als beim Gallier a (Abb. 1411). Dieser ist so schwer verwundet, dafs er fast augenblicklich tot niederstürzte, die Waffen so in den Händen, wie er sie kämpfend trug. Der Perser ist nicht auf den Rücken, sondern auf die linke Seite gestürzt. Das Schwert ist der Rechten entfallen, die Linke löst sich im Rücken aus dem Schilde. Die Bewegungen verraten sämtlich eine viel geringere Energie. Der Gallier deckt mit ganzem Körper, die Glieder möglichst

entfaltet, den Boden; der Perser berührt ihn mit denkbar kleinster Fläche, den Kopf kraftlos zur Brust geneigt, das linke Bein untergeschlagen, gleichsam in sich zusammengezogen und widerstandslos. Der Gallier fällt wie eine Eiche, deren knorrige Äste auch im Sturz sich nicht biegen; der Perser wie ein Strauch, dessen geschmeidige Zweige sich formlos zusammendrücken.

f (Abb. 1416). Älterer knieender Perser (Rom). Stark ergänzt. Neu ist die ganze Basis, beide Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts, die Hälfte des linken Fufses, die Nase und die Spitze der Kopfbedeckung. Bemerkenswert ist die völlige Nacktheit, die bei einem Perser unerhört ist. Doch läfst einmal die phrygische Mütze an der Benennung nicht zweifeln und dann entspricht auch die Stellung völlig dem weichlicheren, furchtsameren Barbaren. Auch hier bietet sich der Gallierd (Abb. 1414) zur Vergleichung dar. Das Auge auf seinen Gegner gerichtet, ungedeckt sein Haupt dem Schlage darbietend, erhebt dieser niedergesunken noch das Schwert zu kräftigem Stofs. Der Perser hat jeden Gedanken an Angriff aufgegeben, er ist völlig in die Denfensive gedrängt, er duckt sich, den Kopf vornüber neigend, und hebt den rechten Arm statt zum Schlag oder Stofs lediglich zur Parade, um mit dem Ellbogen den feindlichen Hieb aufzufangen.

g (Abb. 1417). Tote Amazone (Neapel). Vortrefflich erhalten, nur der linke Fufs ist neu. Angethan mit dem kurzen, die rechte Brust freilassenden, ärmellosen Chiton, welcher aus zahlreichen Bildwerken als das charakteristische Kleidungstück der Amazonen bekannt ist, ist sie rücklings zu Boden auf einen Speer gefallen, den rechten Arm geradeso über den Kopf gelegt, wie er von den verwundeten Amazonen, die man auf die ephesischen Statuen zurückführt, gehalten zu werden pflegt. Der linke Arm ist, wie das linke Bein, gerade ausgestreckt; das rechte stark im Knie gebogene Bein deutet auf die dem Tode vorhergehenden Zuckungen hin, welche an der verwundeten Seite — man sieht die breite Wunde oben an der rechten Brust — besonders stark gewesen sein müssen. Neben dem rechten Bein liegt ein zweiter — auf der Abbildung nicht sichtbarer — zerbrochener Speer, dessen Bestimmung nicht klar ist. Man denkt dabei zunächst an die Waffe der Amazone, die erst zerbrochen werden mufste, ehe sie selbst die Todeswunde empfing. Dann müfste der Speer, auf dem sie liegt, derjenige sein, der ihr den Tod gebracht hat, eine Annahme, mit welcher die Lage desselben — die Spitze nach unten — sich nur schwer vereinigen will. Auch sieht man nicht recht ein, wie sie gerade auf denselben zu liegen kommen konnte. Meinte der Künstler hiermit den feindlichen Speer, so hat er seine Absicht mehr versteckt als ausgedrückt. Will man also nicht annehmen, dafs der feindliche Speer beim Anprall zerbrochen ist, so mufs man beide Speere der Amazone geben, wofür sich Beispiele finden (Millin, Griech. Myth. CXXXIV, 497). Das Nackte ist in dieser Statuette im einzelnen wenig ausgeführt, dagegen Haar und Gewand von sehr sorgfältiger, an Bronzetechnik erinnernder Ziselierung. Die Körperformen sind ausnehmend kräftig, die Brüste fast übertrieben stark. In dem prallen Abstehen derselben hat man eine Andeutung auf die eingetretene Todesstarre gefunden.



1417 Attalosanathem: Amazone (Neapel).

h (Abb. 1417 a). Toter Gigant (Neapel). Nur das linke Bein zur Hälfte, einige Zehen des rechten und die Nase sind modern. Obwohl völlig menschlich gebildet, verrät der Körper doch aufs unzweideutigste, dafs er einem elementaren Wesen von übermenschlicher Kraft angehört. Die Verhältnisse sind äufserst gedrungen, die Beine auffallend kurz, die Brust breit und von gewaltigem Knochenbau, der Hals eher der eines Stieres als der eines Menschen. Vor allem charakteristisch aber ist der Kopf. Der starke Bart, die übertrieben dicken, wulstigen Augenbrauen und das lange tief in die Stirn gewachsene Haar lassen von dem Gesicht nur einen kleinen Teil frei und geben demselben etwas von einem zottigen Tierkopf. Auch die Achselhöhlen und die Brust zeigen starke Behaarung. Am Kopf tritt die Mundpartie und die

krumme Nase stark hervor, während die an sich schon wenig sichtbare Stirn durch das schräge Zurücktreten noch unbedeutender wird. Es liegt etwas ungemein wildes in diesen roh-kräftigen Zügen, das selbst der Tod nicht mildern konnte. Um den linken Unterarm ist die gewöhnliche Schutzwaffe der Giganten, ein Tierfell mit Klauen, gewickelt, die Rechte hält halbgeöffnet das Schwert. In der ganzen Lage hat der Gigant viel Ähnlichkeit mit dem Gallier a, nur ist bei diesem das Trotzige etwas durch die Neigung des Kopfes zur Seite gemildert, während hier die Wildheit sich auch in der fast geraden Haltung des Kopfes ausspricht. Was das an der rechten Seite liegende, wie es scheint, zu einer Schleife geschlungene Band vorstellen soll, ist unklar. Eine Schleuder kann es nicht sein, weil das zur Aufnahme des Bleies oder Steines bestimmte Leder hier fehlt — Schleudern sind aus Münzen und den Balustradenreliefs bekannt —, eher eine Art Schwertriemen, die sich mit ähnlicher Schleife auch sonst finden.



1417 a Attalosanathem: Gigant (Neapel). (Zu Seite 1245.)

Zu diesen in Abbildung vorgelegten Figuren kommen nun noch einige, die zu dem Attalosgeschenk gehören, aber noch nicht in genügenden Abbildungen verbreitet sind, so dafs wir uns auf eine kurze Erwähnung beschränken müssen.

i. Jugendlicher, aufs linke Knie gesunkener Gallier (Paris). Stellung sehr ähnlich der von d (Abb. 1414), nur völlig nackt und gerader aufgerichtet. Wunden an der rechten Seite und am linken Oberschenkel. Auch er fafst seinen (aufrecht stehenden oder berittenen) Gegner fest ins Auge und deckt sich vermutlich — die Arme sind neu — mit dem Schild, während er mit der Rechten das Schwert zum Stofs gefafst hält. Am Boden Schwert und ovaler Schild. Abgeb. bei Overbeck, Plastik II Übersichtstafel 124, IV 8.

k. Bärtiger, aufs linke Knie gesunkener Perser (Aix). Er trägt Schuhe, Hosen, Chiton, der hier von der rechten Schulter herabgesunken ist, und Mütze. Er stützt sich mit der Rechten auf den Boden und scheint die beschildete Linke zur Abwehr zu erheben. Sehr charakteristisch ist auch hier wieder die geduckte, enge, unfreie Haltung. Abgeb. bei Overbeck a. a. O. III, 4 (rechts und links vertauscht).

[l. Reitende Amazone im Kampf mit zwei Kriegern (Rom, Casino der Villa Borghese). Nur aus einer kurzen Protokollnotiz des römischen Instituts (vom 26. März 1886) bekannt, die eine Entscheidung darüber, ob diese Gruppe mit Recht den Attalosstatuen zu gerechnet wird, nicht gestattet. Die Notiz lautet: »Mayer legte die Photographien einer Gruppe im Casino der Villa Borghese vor, welche eine reitende Amazone im Kampf mit zwei Kriegern vorstellt und von ihm mit der pergamenischen Amazonomachie in Verbindung gebracht wurde. Er stützte sich dabei, abgesehen von dem klassischen Typus, der noch in den Formen des Pferdes herrscht, ganz besonders auf die stilistische Analyse der einen Kriegerfigur, die in den Details der Haltung, des Körpers und der Physiognomie eine Analogie nur in den Figuren des attalischen Weihgeschenks findet, mit dessen Überresten die Gruppe auch in der Gröfse fast vollständig übereinstimmt«. (Mitteil. des röm. Instit. I S. 127.) Verhielte sich dies so, so würde diese Gruppe für die Beurteilung des Attalos-Anathems von gröfster Wichtigkeit sein. Allein vorläufig stehen ihrer direkten Zurückführung hierauf noch erhebliche Bedenken entgegen. Von allen erhaltenen Stücken des Weihgeschenks wäre sie die einzige Gruppe und sie allein würde nicht blofs die Unterliegenden, sondern auch die Sieger dargestellt enthalten, denn die beiden Krieger, mit denen die Amazone kämpft, sind doch Griechen. Beides aber will sich mit dem, was wir bisher von Resten aus dem Weihgeschenk kennen, so wenig vereinigen lassen, dafs es geratener ist, ehe die Gruppe in Abbildungen oder Abgüssen bekannt geworden ist, auf ihre Verwertung zur Würdigung des Attalosgeschenkes zu verzichten.]

Verschollen scheinen einige mit Wahrscheinlichkeit hierher zu ziehende Statuen zu sein, von denen sich eine Beschreibung (Arch. Ztg. 1876 S. 35 ff.) erhalten hat. Wir setzen dieselbe so, wie sie a. a. O. veröffentlicht ist, hierher.

m. *Postremus est qui vittam in capite gerit et stat curvus in terram ac si alium sub se iugularet* (Perser ?). Codex des Claude Bellieure, Paris.

n. *Bellissima statua sopra la base del marmo istesso con un atto di gambe sforzato; ma le mancano le braccia e la testa* (Gallier?). Aldroandi.

o. *Donna che sta inginocchiata: ha i capelli lunghi e il capo appoggiato su la man manca, mostrando mestitia* (Amazone). Derselbe.

Sieht man von den vier zuletzt genannten, in ihrem Bezuge nicht völlig sicheren Werken ab, so bleibt die stattliche Reihe von zehn Einzelstatuen übrig, die mit dem Attalosgeschenk zusammenhängen: 5 (bzw. 6) Gallier, 3 (bzw. 4) Perser, 1 (bzw. 2) Amazone, 1 Gigant, also aus jeder der vier Gruppen eins oder mehrere Stücke. Der auffallendste Umstand hierbei ist der, dafs diese zehn Statuen nur Unterliegende darstellen. Im Original waren, das geht schon aus der Erwähnung des Dionysos aus der Gigantomachie hervor, auch die Sieger dargestellt, es müfste also, falls wir in den besprochenen Statuen Reste des Originals besäfsen, der Zufall sonderbar gespielt und uns jede Spur eines Siegers geraubt haben. Denn trotz vielfacher Bemühung hat sich in unserem Statuenvorrat beispielsweise von den Göttern der Gigantomachie noch nicht einer nachweisen lassen. Macht schon dies die Annahme, als besäfsen wir die Originalwerke, mifslich, so sprechen weitere Beobachtungen in noch höherem Mafse dagegen. Die meisten unserer Statuen besitzen ihre ursprüngliche Basis. Dieselbe ist nicht regelmäfsig, sondern folgt in echt griechischer Weise den Umrissen, welche ihr die Lage der Figur vorschreibt. Hierbei ergeben sich die unregelmäfsigsten Linien, wie beispielsweise a (Abb. 1411) und h (Abb. 1417 a) lehren. Ein solches Verfahren würde für eine gröfsere Gruppe, bei der eine ganze Reihe von Figuren eine gemeinsame Basis erhält, sehr unzweckmäfsig, wenn nicht geradezu widersinnig sein. Hier, wo der Gegner in unmittelbarer Nähe des Überwundenen, oft gewifs sogar über oder auf ihm steht, mufs derselbe Marmorblock Raum für beide geboten haben und zu einer Umschneidung der Basis nach der Silhouette des Liegenden ist gar keine Veranlassung vorhanden. Endlich kommt die Analogie der gröfseren pergamenischen Galliérfiguren in Betracht. Wie diese nur Schulnachbildungen pergamenischer Bronzeoriginale sind, bei deren Auswahl der Modegeschmack am Rührenden, Pathetischen ebenso sehr mitgewirkt hat, wie die Neuheit oder Originalität ihrer Vorbilder, geradeso werden wir unsre Statuetten, die im Material ihnen gleich, im Charakter so ähnlich sind, als eine Auswahl aus dem umfassenden Viergruppenwerk ansehen müssen, welche nach eben denselben Rücksichten des Geschmacks und der Originalität getroffen ist. Dafs, wie die pergamenischen Siegesdenkmale, so auch das athenische Weihgeschenk aus Bronze war — Pausanias gibt das Material nicht an — hat neuerdings Milchhöfer, Befreiung des Prometheus S. 26 ff. sehr wahrscheinlich gemacht. »Vier ausgedehnte Gruppen solcher Figuren in Bronze waren allerdings ein königliches Geschenk, in Marmor wären sie ein kleinliches gewesen«. Gerade mit Rücksicht auf die Kostbarkeit des Materials scheint man den kleinen Mafsstab gewählt zu haben. An die fein ausgeführten, wie in Bronze ziselierten Haare der Amazone ist oben erinnert worden.

Sind aber unsre Statuetten nur Kopien und zwar, wie der Marmor zeigt, in Pergamon gefertigte, so mufs man bei der durchweg beobachteten Neigung der alten Künstler, in ihren Nachbildungen sich gröfsere oder geringere Abweichungen von dem Original zu gestatten, auch mit der Möglichkeit rechnen, dafs wir in ihnen keineswegs in unserem Sinn getreue Wiederholungen besitzen. Ja man hat neuerdings ihre direkte Abhängigkeit von dem athenischen Gruppenwerk geradezu in Frage gestellt und sie mit demselben nur insoweit in Verbindung gebracht, als sie dieselbe Quelle haben, wie jenes, nämlich ein in Pergamon befindliches Werk gröfseren Mafsstabes (Brunn, Milchhöfer). Das ist an sich nicht unmöglich, aber nicht wahrscheinlich. Dafs Attalos ein Gruppenwerk in seiner Hauptstadt aufstellte, dessen eine Hälfte der Verherrlichung athenischer Siege galt, ist selbst unter der Voraussetzung, dafs er seinem Galliersiege für die hellenische Welt dieselbe Bedeutung beilegen wollte, wie dem Tage von Marathon oder der Besiegung der Amazonen, schwer glaublich. Wie eng man sich auch die Beziehungen zwischen Pergamon und Athen denken mag, wie sehr auch die Amazonen- und Marathonschlacht, gleich wie in der Rhetorik, so in der bildenden Kunst zum Gemeinplatz geworden war, dazu bestimmt, die Überlegenheit hellenischen Geistes über barbarische Roheit zu veranschaulichen: um seinen Galliersieg zu verherrlichen — und darauf kam es für seine Hauptstadt doch zunächst an — brauchte Attalos des Riesenapparates nicht, den die Ausführung einer Marathon- und Amazonenschlacht in lebensgrofsen Figuren nötig gemacht hätte. Ja es wäre der Galliersieg durch die drei anderen gleich umfangreichen Gruppen so erdrückt worden, dafs er schwerlich zu der von Attalos beabsichtigten Wirkung gekommen wäre. Was aber die Hauptsache ist, von einem solchen Riesendenkmal — nicht viel unter 100 lebensgrofsen Figuren! — erwähnen nicht nur unsre Quellen kein Wort, sondern es haben auch die Ausgrabungen

davon nicht eine Spur zu tage gefördert. Somit werden wir diese Annahme auf sich beruhen lassen dürfen. Das aber ist nicht blofs möglich, sondern in hohem Grade wahrscheinlich, dafs den pergamenischen Künstlern, welche mit Ausführung des athenischen Weihgeschenkes betraut waren, die von Attalos auf der Burg errichteten Kunstwerke, in erster Linie die Gallierstatuen, zahlreiche Motive geliefert haben, und wenn man den Gallier des Kapitols mit dem Gallier b (Abb. 1412) vergleicht, so empfängt man ganz den Eindruck, als habe der Künstler des letzteren jenen nicht nur stark benutzt, sondern absichtlich in einzelnen Motiven geändert, wobei dann, wie es zu gehen pflegt, die Züge der Vorlage in der Nachbildung nicht gerade verbessert herausgekommen sind. Was endlich das Verhältnis unserer Marmorstatuetten zum athenischen (Bronze-)Original anlangt, so mufs man sich gegenwärtig halten, dafs die Modelle desselben ja in Pergamon blieben, zu jeder Zeit also den Künstlern für Anfertigung von Marmornachbildungen zur Hand waren. Wie weit die Genauigkeit der Nachbildung ging, ist freilich nicht zu sagen und eben deshalb mufs jeder Versuch, aus den erhaltenen, zusammenhangslosen und nach keiner Seite hin die Gewähr vollkommener Treue bietenden Statuetten die ursprüngliche Aufstellung der vier Gruppen zu erraten, ein aussichtsloser bleiben.

So wenig also auch unsre Statuen geeignet sein mögen, von dem ursprünglichen Ganzen des attalischen Anathems eine hinreichende Vorstellung zu gewähren, so bestimmt und klar ist die Anschauung, welche wir durch sie von der künstlerischen Eigenart desselben empfangen. Es ist dieselbe, die wir bei den Gallierstatuen fanden: auf der einen Seite scharfe Naturbeobachtung und sichere Fähigkeit, das Charakteristische zum Ausdruck zu bringen, auf der anderen künstlerische Selbständigkeit in Verwertung gegebener Motive und Nachschaffen, nicht Abschreiben der Natur. Als geschichtliche Darstellungen stehen sie auf völlig historischem Boden, ordnen aber dabei das historisch Thatsächliche den künstlerischen Rücksichten unter. Die Art, wie der trotzige, todverachtende Gallier gegenüber dem weichlichen, furchtsamen Orientalen in Miene und Haltung charakterisiert ist, kann nicht treffender und natürlicher gedacht werden, und dabei herrscht in allen Äufserlichkeiten der Tracht und Bewaffnung eine bis zum geraden Gegensatz gegen die Wirklichkeit gesteigerte Freiheit. Der eine Gallier ist ganz nackt, der andre hat einen Helm auf, der dritte eine Torques um die Hüften, der vierte eine Art Exomis; jener Perser ist nach Orientalenart voll bekleidet, doch läfst sein Chiton gegen die Wirklichkeit die eine Schulter frei, dieser ist — was ganz unerhört ist — völlig nackt und nur an seiner Mütze kenntlich. Ebenso ist es mit der Bewaffnung. Die Krieger haben bald ovale, bald sechseckige, bald gar keine Schilde; bald sind die Schwerter kurz, bald lang, bald gerade, bald krumm. Genug, die historische Genauigkeit ist, ganz im Gegensatz zur späteren römischen Kunst, immer und überall künstlerischen Forderungen geopfert, der Realismus in treuer Wiedergabe des Wesentlichen nicht im mechanischen Kopieren des Nebensächlichen gesucht. Auch da, wo die Künstler, wie bei der Amazone und dem Giganten, den Boden der Wirklichkeit verlassen müssen, kommt ihnen die Fähigkeit, das Charakteristische scharf auszudrücken, zu statten. Manchmal mögen hier die Farben etwas zu stark aufgetragen worden sein — die üppige Brust der Amazone und ihre männlich kräftigen Körperformen! —, wo aber ein entschlossenes Herausarbeiten des Charakteristischen möglich ist, da gelingen ihnen eigenartige und anziehende Schöpfungen. In dieser Beziehung ist die Figur des Giganten von besonderem Interesse. Eine so charakteristische Weiterbildung der menschlichen Form ins Über- und Unmenschliche hinein, ohne dafs dabei das richtige Mafs überschritten und die Gestalt zur Karikatur wird, stellt dem Takt wie der Gestaltungskraft der pergamenischen Künstler das ehrenvollste Zeugnis aus.

Einen Unterschied jedoch meint man zwischen diesen Statuen und den gröfseren Gallierfiguren herauszufühlen, der nicht lediglich auf Rechnung der verschiedenen Dimensionen scheint gesetzt werden zu müssen: die geringere Frische der Ausführung. Wenn man den capitolinischen mit dem ihm so ähnlichen Gallier b (Abb. 1412) vergleicht, so ist es nicht blofs die geringere Energie der Bewegungen, der weniger schöne Flufs der Linien und das geringere Mafs von Ausdruck und Leben, das einem bei b auffällt, sondern auch die weniger individuelle Art der Formgebung. An dem Körper von b würde man ohne den Kopf schwerlich den Barbaren erkennen, an der capitolinischen Statue ist jeder Zoll ein Barbar. Die Linien und Flächen bei b sind leerer, allgemeiner, man möchte sagen abgedroschener, das Gesicht ist, vom Schnurrbart und den Augenbrauen abgesehen, wenn auch nicht von hellenischer Form, so doch weit entfernt von dem unvergleichlich charakteristischen Ausdruck, den wir an der gröfseren Statue immer von neuem bewundern. Genug, die Statuette zeigt in allen Einzelheiten, dafs der Künstler mit geringerem Interesse, mit geringerer Hingabe sein Werk schuf, dafs der Vorwurf ihm kein neuer, alle Kräfte anregender war, sondern ein vielfach wiederholter, um nicht zu sagen auswendig gelernter. Auch hierin also zeigt sich die spätere Entstehung des Weihgeschenks. In ihm ist das Charakteristische verflacht und verdunkelt, wie in der symbolischen Zusammenstellung mit der Giganten-, Amazonen- und Marathonschlacht die politische Seite der Galliersiege Attalos' I. verdunkelt ist.

Der grofse Altar.

Nur zweimal geschieht dieses Wunderwerkes bei alten Schriftstellern Erwähnung. Gelegentlich des grofsen Altars des Zeus zu Olympia (s. oben S. 1067) erwähnt Pausanias V, 13, 8, dafs bei diesem, »wie ja auch in Pergamon« (καθάπερ γε καὶ ἐν Περγάμῳ), der eigentliche Opferaltar aus der Asche der verbrannten Opfertiere hergestellt war. Und ein sonst unbekannter römischer Schriftsteller, frühestens aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, Ampelius, führt in seinem »Merkbüchlein« »(*liber memorialis*), einer ganz knappen, auf Anfänger berechneten Zusammenstellung von Notizen aus der Welt-, Natur- und Völkerkunde, im achten die Wunderwerke aufzählenden Kapitel über den Altar folgendes an: »Zu Pergamon befindet sich ein grofser Altar aus Marmor, 40 Fufs hoch, mit sehr grofsen Skulpturen, der eine Gigantenschlacht enthält.« Aufser diesen beiden Angaben hat vielleicht nur die Apokalypse noch in ihrem θρόνος τοῦ σατανᾶ (II, 13. 14; vgl. XIII, 1. 2) eine Erinnerung an dieses Wahrzeichen von Pergamon aufbewahrt. Denn ein solches mufs der schimmernde Altarbau gewesen sein, der dicht unter der höchsten Burghöhe, weithin sichtbar nach Westen, Süden und Osten, von vorspringender Terrasse auf die den Burgabhang bedeckende Königs- und die im Thale sich ausbreitende Unterstadt herabschaute. Es mufs auffallen, dafs trotz der Neigung der späteren Schriftsteller, sich gerade mit solchen Wunderbauten zu beschäftigen, dieser gewaltige Altar, der doch auch im Zeitalter der Kolosse nicht unbemerkt geblieben sein kann, so wenig Eindruck gemacht und so geringe Spuren seines Daseins in der Litteratur hinterlassen hat. Denn dafs Ampelius ihn erwähnt, ist rein zufällig und berechtigt uns nicht, dem Altar unter den *miracula mundi* eine besonders hervorragende Stelle anzuweisen. Wer das Sammelsurium im achten Kapitel durchliest, sieht leicht, wie urteilslos, willkürlich und albern der Katalog zusammengeschmiert ist. Dafs für Aufnahme in denselben nicht der Kunstwert, sondern irgend ein äufserliches Kuriosum mafsgebend war, ist selbstverständlich. Neben dem Schilde Agamemnons, dem Bogen des Teukros, dem ehernen Kessel, in welchem Pelias gekocht wurde, der Haut des Marsyas u. s. w. werden zwar auch Kunstwerke, wie die Parthenos zu Athen, der Sonnenkolofs zu Rhodos, die Tempel zu Olympia, Ephesos u. a. erwähnt, immer aber wegen irgend einer Äufserlichkeit, wie Gröfse, technischer Kunststücke u. ä. Wenn also die pergamenische Ara in diese Gesellschaft geraten ist, so ist es lediglich die G r ö f s e ihrer Skulpturen, welcher sie diese Ehre verdankt. Das sonst zu den »sieben« Wundern gerechnete Mausoleum zu Halikarnass fehlt beispielsweise, wenn nicht zufällig, so vermutlich deshalb, weil sein plastischer Schmuck nicht den Eindruck des Kolossalen machte. Dafs bei Pausanias der Aschenaltar und nicht die Gigantomachie die gelegentliche Erwähnung veranlafst, wird nicht Wunder nehmen; immerhin ist es bemerkenswert, dafs er trotz seiner Vorliebe für die Πέργαμος ἡ ὑπὲρ Καΐκου, deren Kunstwerke er mehrfach zur Vergleichung heranzieht, für dies gewaltige Relief nicht ein Wort hat. Noch auffallender vielleicht, als bei Pausanias, ist bei Strabo das völlige Schweigen über diesen Prachtbau. Gerade ihm nämlich verdanken wir über berühmte Altäre in Kleinasien interessante Mitteilungen. So berichtet er zweimal von dem »sehenswerten Altar« in Parion an der Propontis mit seinen 600 Fufs langen Seiten (418, 14), einem Werke des Hermokreon, das wegen seiner Gröfse und Schönheit sehr bemerkenswert sei (503, 20). Und von dem Altar des nach dem Brande wiederhergestellten Artemistempels zu Ephesos weifs er zu sagen, dafs er »ganz voll von Werken des Praxiteles« sei (547, 37). Wollte man angesichts dieser Nachrichten aus dem Schweigen Strabos über den Altar zu Pergamon einen Schlufs ziehen, so könnte es nur der sein, dafs derselbe für Strabo oder seinen Gewährsmann etwas besonders Bemerkenswertes nicht hatte. Aber es ist geratener, hier dem Zufall einen weiten Spielraum zu lassen und über die Stellung des pergamenischen Altars zu ähnlich gearteten Werken, wenn möglich, anderswoher als ex silentio sich klar zu werden.

Erst das Zeitalter Alexanders d. Gr. und der Diadochen scheint, wie die Verhältnisse der Statuen ins Ungemessene gesteigert, so die Altäre zu grofsartigen Altarbauten ausgestaltet zu haben. Wie die Kolosse der früheren Zeit bei aller Gröfse der Verhältnisse ein gewisses Mittelmafs nicht überschritten und nie der Kolossalität zu liebe, sondern aus bestimmten Rücksichten auf den zu füllenden Raum oder das notwendig aufzubrauchende Material geschaffen wurden, so steht auch der gröfste hellenische Altar, der schon erwähnte des Zeus zu Olympia, sowohl hinsichtlich seiner Gröfse, wie seines architektonischen und plastischen Schmuckes erheblich hinter den hellenistischen Altarbauten zurück. In zwei Absätzen aufsteigend erreichte er eine Höhe von 22 Fufs, während der (elliptische) Umfang des unteren Absatzes 125, der des oberen eigentlichen Aschenalters nur 32 Fufs betrug. Vergleicht man hiermit den Umfang des erwähnten Altars zu Parion, der sich bei vorauszusetzendem quadratischen Grundrifs auf 2400 Fufs belief — ihm kam der von Hiero II. zu Syrakus erbaute Altar an Seitenlänge gleich (Diodor XVI, 83) —, und vergegenwärtigt man sich, dafs selbst so ephemere Bauten, wie der Scheiterhaufen Hephästions, eine Seitenlänge von 500 und eine Höhe von 200 Fufs erreichten, so empfindet man sehr lebhaft die Steigerung der Ansprüche, welche die neue Zeit an Dimensionen stellte. Und Hand

in Hand mit dem Wachsen der Verhältnisse mufste die architektonische und plastische Ausschmückung gehen. Vom Zeusaltar zu Olympia erfahren wir in dieser Hinsicht nichts. Es schliefst auch seine Anlage und sein geringer Umfang dergleichen aus. Denn der Unterbau war zum Schlachten der Opfertiere bestimmt, konnte also durch Säulen oder Statuen kaum noch eingeengt werden. Wie ausgedehnt der plastische Schmuck am Altar des Zeus Soter im Piräeus war, den als ein Werk des älteren Kephisodotos Plinius XXXIV, 74 rühmt *(cui pauca comparantur)*, erfahren wir nicht. Doch läfst schon seine Lage im Temenos in unmittelbarer Nähe des Tempels einen irgendwie erheblichen Umfang nicht annehmen. Dazu waren so gewaltige Räume nötig, wie die hellenistischen Altaranlagen auf freier Höhe oder in weiter Ebene sie boten. Mögen auch nur wenige davon mit dem fünfstöckigen, von Statuen dicht besetzten Scheiterhaufen des Hephästion haben wetteifern können, so erforderten doch ihre grofsen Flächen schon an sich einen beträchtlichen Aufwand an architektonischem und plastischem Schmuck, um keinen kahlen Eindruck zu machen. Wenn nach Strabos Ausdruck schon der im Tempel stehende Altar zu Ephesos »von Werken des Praxiteles ganz voll war«, so werden wir für die so viel gewaltigeren Altäre zu Syrakus und Parion, die nicht blofs durch ihre Gröfse berühmt waren, in nicht geringerem Mafse Architektur und Plastik zur Ausschmückung herangezogen denken dürfen.

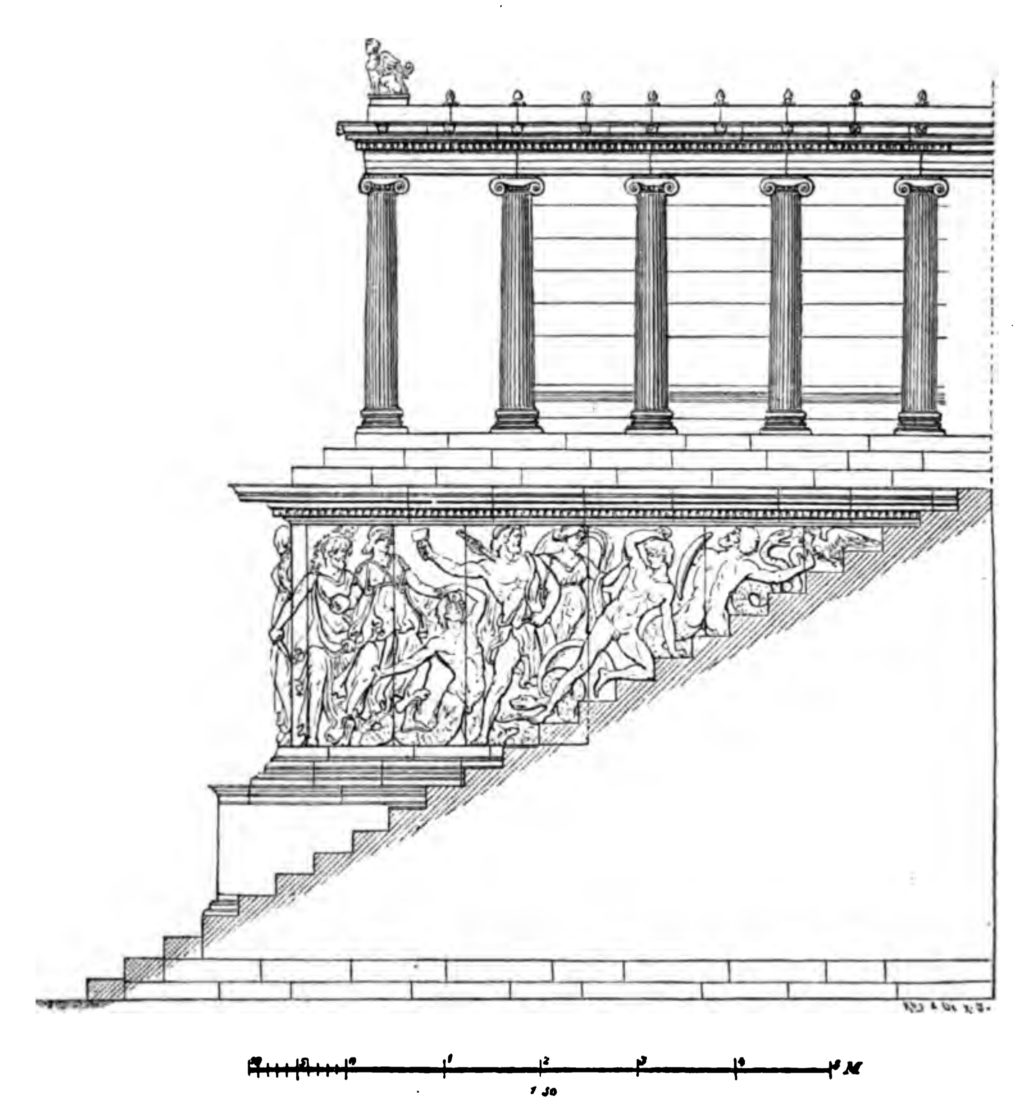
Diese Verhältnisse mufs man sich gegenwärtig halten, um für Beurteilung des pergamenischen Altars aus seiner Zeit heraus einen festen Boden zu gewinnen. Ein monumentaler Altarbau konnte in jener Zeit keine neue Aufgabe sein. Ob die Lösung, welche die pergamenischen Künstler versuchten, neu war, können wir nicht entscheiden, da uns über die früheren Bauten Angaben fehlen. Unmöglich ist es nicht, dafs sich, wie für die Tempel, so für diese unter freiem Himmel liegenden Altäre ein festes Schema ausgebildet hatte. Die Kolossalität der Anlage läfst Einwirkung des Orients voraussetzen, mit dem das westliche Asien durch Alexanders Züge bekannt geworden war. In der That finden sich in den »Brandstätten« (πυραιθεῖα) der persischen Feueranbeter, deren Strabo 624, 12 bei Kappadocien gedenkt, im wesentlichen die Elemente wieder, welche wir beim pergamenischen Altar verwendet sehen. Nur mufs man sich hierbei von der Vorstellung frei machen, zu welcher die Lexika verführen, wenn sie πυραιθεῖον mit »Tempel, in dem die persischen πύραιθοι das Feuer anbeteten«, übersetzen. Strabo bezeichnet sie ganz treffend als σηκοί τινες ἀξιόλογοι, also als »unbedeckte Gehege« — dies ist der mit *saepire* verwandte Begriff des σηκός — »von bedeutender Ausdehnung«. »In der Mitte derselben,« fährt Strabo fort, »liegt ein Altar, auf welchem eine Masse Asche, und die Magier unterhalten hier ein ewiges Feuer.« Hier haben wir also eine ausgedehnte, unter freiem Himmel liegende, rings eingehegte Anlage mit einem Aschenaltar in der Mitte, Elemente, welche wir samt und sonders in dem oben S. 1216 geschilderten pergamenischen Altarbau wiederfinden.

Zur Ergänzung des oben Gesagten bemerken wir noch folgendes. Der Altarbau erhob sich in zwei deutlich gesonderten Stockwerken: oben eine zierliche Säulenhalle, unten ein fester, wiederum in zwei Teilen aufstrebender Kernbau. Der Grundrifs ist nahezu quadratisch, nur um weniges länger von Nord nach Süd, als von Ost nach West (37,70 × 34,60 m). Rundet man die Zahlen auf je 100 Fufs Seitenlänge ab, so ist der Umfang, mit den Altaranlagen von Parion und Syrakus verglichen, ein mäfsiger und man begreift wohl, wie diese gigantischeren Bauwerke die Erinnerung an den pergamenischen Altar verdunkeln konnten. Der mächtige, weit eingerückte Gigantenfries, dem an packender Wirkung kein Werk des Altertums gleichkommt, ist unten von kräftig vortretendem Sockel, oben von einem mächtig ausladenden, reichgegliederten Kranzgesims eingefafst. Letzteres ist von ganz ungemeiner Wirkung (s. die folgende Abb. 1418 der linken Treppenwange). Doppelt so weit ausladend, als seine Höhe (0,39 m) beträgt, bildet es mit seinem weit heraustretenden Zahnschnitt, seiner starken Hohlkehle und der gewaltig vorspringenden Hängeplatte für das darunter befindliche Hochrelief nicht blofs ein schützendes Dach, sondern auch einen charakteristischen Rahmen, welcher die Gestalten des Frieses wie aus dem Innern des Kernes nach aufsen strebend erscheinen läfst. Dieser Absicht dient aufser anderen Einzelheiten, welche bei Betrachtung der Hauptgruppen hervorgehoben werden sollen, der Umstand, dafs jede Unterbrechung, jedes Aufhören, jede seitliche Umrahmung des Frieses aufs ängstlichste vermieden ist, dafs derselbe vielmehr ohne jeden Absatz auf allen Seiten herumläuft. Sogar die Ecken des Würfels bilden keine Einschnitte in der Komposition, sondern werden durch übergreifende Gewandstücke, Gliedmassen u. dergl. dem Auge möglichst entzogen. Als habe der Fries gar keinen struktiven, sondern einen lediglich dekorativen Zweck, so sehr ist alles bei ihm in Bewegung, und die Säulenhalle oben scheint ebenso sicher auf brausenden Wogen ruhen zu können, wie auf diesem Meer von lebhaft bewegten Göttern, Giganten und Tieren. Nichts haben die Künstler geflissentlicher vermieden, als etwa ihre aufrecht stehenden Gestalten mit Rücksicht auf eine gerade über ihnen stehende Säule zu karyatidenhafter Ruhe zu zwingen. Jede Figur ist in ihren Bewegungen völlig frei. Nicht durch Raumzwang, noch weniger durch struktive Rücksichten gebunden folgten die Künstler

lediglich ihrer Phantasie und haben so ein Werk geschaffen, welches durch seine tektonische Ungebundenheit in der antiken Architektur einen ähnlichen Platz eingenommen haben mufs, wie die Barockskulptur in der modernen.

Von den Künstlerinschriften (oben S. 1216) hat sich mehrfach ἐπόησε erhalten, dann ein Ἀθ]ηναίου, dann wäre die Ergänzung möglich: Ἀπολλώνιος καὶ Ταυρίσκος Ἀρτεμιδώρου, καθ' ὑοθεσίαν δὲ Με]νεκράτο[υς, Τραλλιανοὶ] ἐπόησαν (II. Bericht S. 45).

Den Aufgang zur oberen Plattform des Unterbaues bildet eine in breiter Flucht — etwa ³/₅ der Seitenlänge — in die Westseite desselben einschneidende Freitreppe, in deren Wangen sich das Hochrelief des



1418 Linke Treppenwange des grofsen Altars zu Pergamon. (Zu Seite 1250.)

der Vatersname eines Künstlers, und als interessantester Rest gleichfalls ein Vatersname Με]νεκράτο[υς. Wenn ein unweit von dieser Inschrift zu tage gekommenes ἐπόησαν dazu gehörte, was nicht ganz sicher, aber auch nicht unwahrscheinlich ist, so würden wir vielleicht auf die Thatsache schliefsen können, dafs die Künstler des farnesischen Stieres an der Gigantomachie mitgearbeitet haben, denn Gigantenfrieses hineinzieht, bis es sich gegen die oberen Stufen, wie die Abb. 1418 zeigt, totläuft. Die Säulenhalle ist mit einer Kassettendecke belegt, welche oben von zierlichen Statuen als Abschlufsgliedern gekrönt wird. Auch der Oberbau war mit Reliefdarstellungen geschmückt, deren Platz sich jedoch nicht mit Sicherheit angeben läfst. Die Platten desselben sind nur etwa 1,5 m hoch und auf Gehrung

geschnitten, so dafs die Darstellungen nicht wie der Gigantenfries nach aufsen, sondern nach innen blickten. Demgemäfs werden sie an der inneren, dem Aschenaltar zugewandten Seite der Hallenwand gesessen haben. Bemerkenswert ist, dafs diese Reliefs, wie der ganze Oberbau, vielfache Spuren des hastig Vollendeten oder Unfertigen aufweisen. So zeigen die ganzen Bauglieder über den Kapitellen eine auffallende Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Arbeit, die Profile sind kaum angelegt, die Wasserspeier nur in den Umrissen roh zugehauen, andre vorauszusetzende Bauglieder ganz fortgelassen. Und ähnlich fehlt bei manchen Reliefplatten der Oberfläche die letzte Überarbeitung, auf anderen stehen noch die Mefspunkte, wieder andre sind erst in den Umrissen angelegt. Genug, man fühlt heraus, dafs unerwartete Ereignisse einen hastigen Abschlufs des Baues nötig machten und spätere Zeiten nicht gewillt oder nicht im stande waren, das Unfertige zu vollenden.

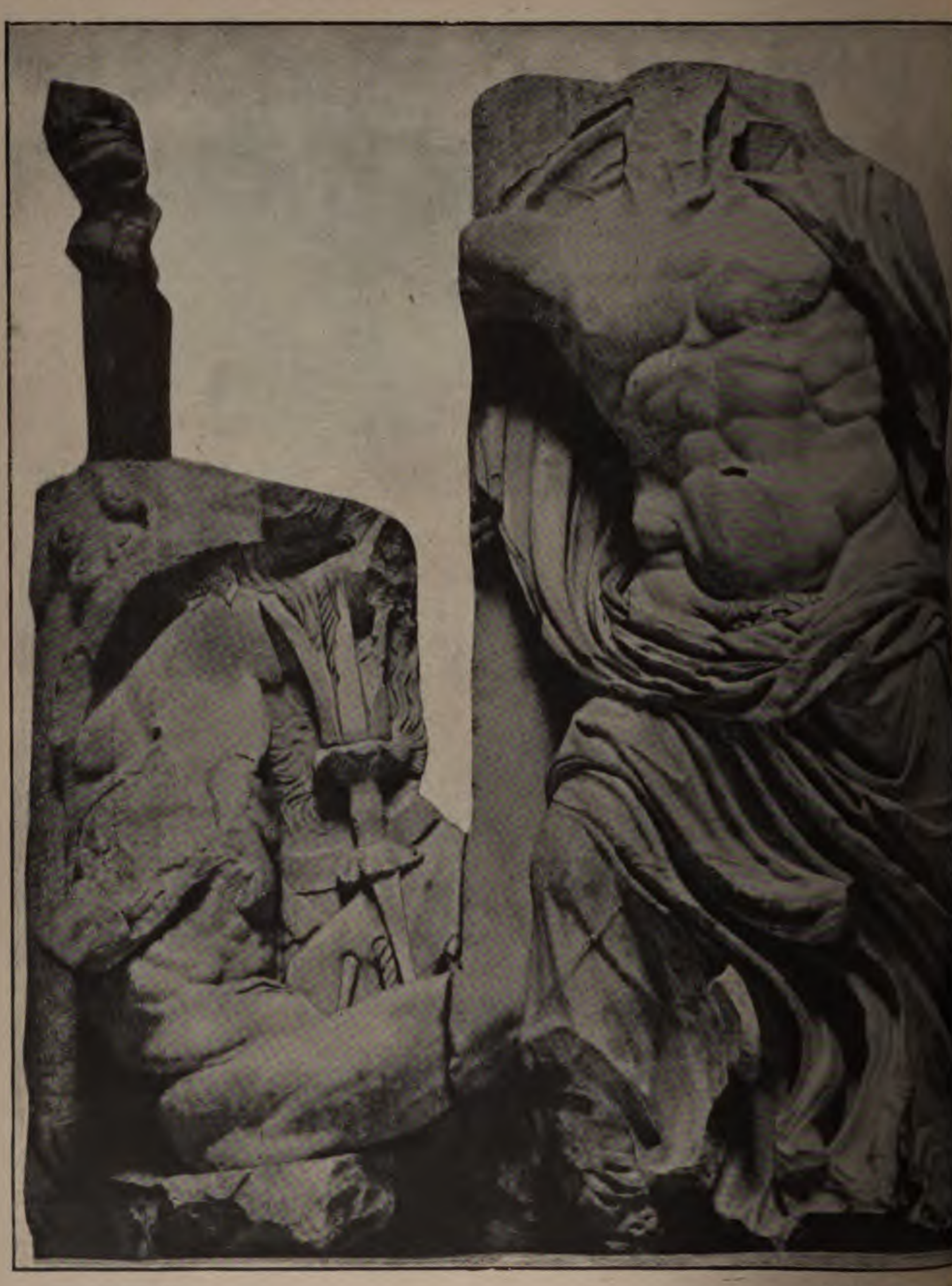
Zur Feststellung der Zeit des Altarbaues geben, wie schon erwähnt, die Inschriften der Gigantomachie einen Anhalt und es kann nach Conzes oben angeführten Untersuchungen nicht mehr bezweifelt werden, dafs Eumenes II. der Erbauer des Altars war. Eumenes war ein prachtliebender Fürst. Was Strabo XIII, 4 von der Erweiterung und Verschönerung der Stadt während seiner Regierung, von seinen Anlagen — dem Lusthain beim Nikephorion, der Bibliothek —, von seinen ἀναθήματα berichtet, wird durch neuere Inschriftenfunde bestätigt. Das glänzendste dieser ἀναθήματα war eben der Altar. Er weihte ihn Zeus dem Retter (s. oben S. 1214) und errichtete ihn an der am meisten in die Augen fallenden Stelle des Marktplatzes. Es war ein Siegesdenkmal, prächtiger als alle, die die Burghöhe schmückten. Und welche Siege Eumenes hiermit feiern wollte, sagte jedem der Hauptschmuck des Baues, die Gigantomachie. Sie war schon für Attalos das mythische Abbild seiner Galliersiege gewesen (Koepp, De Gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu. Bonn 1883) und kein besseres und verständlicheres Symbol konnte Eumenes finden, wenn er an dem Zeusaltar, welcher ein realistisches Abbild seiner Gallierkämpfe nicht geduldet hätte, diese folgenreichsten seiner Siege verewigen wollte. Die Errichtung des Altars stand mit seinen übrigen Bauten auf der Burg, der Athenahalle und der Bibliothek, in engem Zusammenhang, so dafs sie auch zeitlich mit jenen zusammengefallen sein mufs. Es werden die Friedensjahre nach den Kriegen gegen Prusias und Pharnaces bis zum Ausbruch des zweiten makedonischen Krieges (180—170) gewesen sein, in welchen Eumenes so grofsartige Bauten unternahm. Der makedonische Krieg mag dieselben dann unterbrochen haben und manches unfertig liegen geblieben sein.

Die Gigantomachie.

Von der Gesamtwirkung dieses gewaltigen Werkes lassen die auf uns gekommenen, wie immer bedeutenden Reste eine erschöpfende Vorstellung nicht mehr gewinnen; indes ist der Eindruck auf denjenigen, der zum ersten Mal vor die Reliefplatten tritt oder eine gute Abbildung derselben sieht, auch heute noch ein so eigenartiger, dafs es wohl lohnt, sich einen Augenblick darüber Rechenschaft zu geben. Zunächst ist der Anblick ein verwirrender Auch wenn man das Störende in Abzug bringt, welches die Verstümmelung der Figuren im Gefolge hat, meint man im ersten Augenblick, in dem Gewirr der Linien sich nicht zurecht finden zu können. Vergeblich sucht das Auge nach einem Punkte, auf welchem es verweilen, nach einer ruhigen Fläche, von der aus es die Betrachtung beginnen könnte; überall stöfst es auf bewegte Linien, die es mit sich fortreifsen, hin und her werfen, keinen Anfang, kein Ende finden lassen. Treten dann bei längerer Betrachtung die einzelnen Figuren klarer hervor, so staunt man über die Neuheit der Bildungen, die Gewalt der Bewegungen, die Kühnheit der Stellungen. Das Einfache scheint mit Absicht umgangen, das Alltägliche vermieden, das Ungewöhnliche das Gewöhnliche zu sein. Wie ein Sturmwind geht es durch das Ganze; packend, bannend, hinreifsend wirkt der Schwung des Vortrages, die Sicherheit der Zeichnung, die wahrhaft staunenswerte Meisterschaft in Behandlung des Marmors. Ohne das Einzelne zunächst zu fassen, ja ohne einmal danach zu fragen, überläfst man sich gern diesem unvergleichlichen Eindruck, der dem eines vielstimmigen, brausenden Orchesters nicht unähnlich ist. Wie die Wirkung auf die Dauer sich gestaltet, mufs hier vorderhand ununtersucht bleiben; nur das fühlt man deutlich heraus, dafs man hier an dem entgegengesetzten Pol derjenigen Kunst angekommen ist, welcher Winckelmann sein schönes Wort von der »Einfalt und stillen Gröfse« als Erkennungsmal mit auf den Weg gegeben hat.

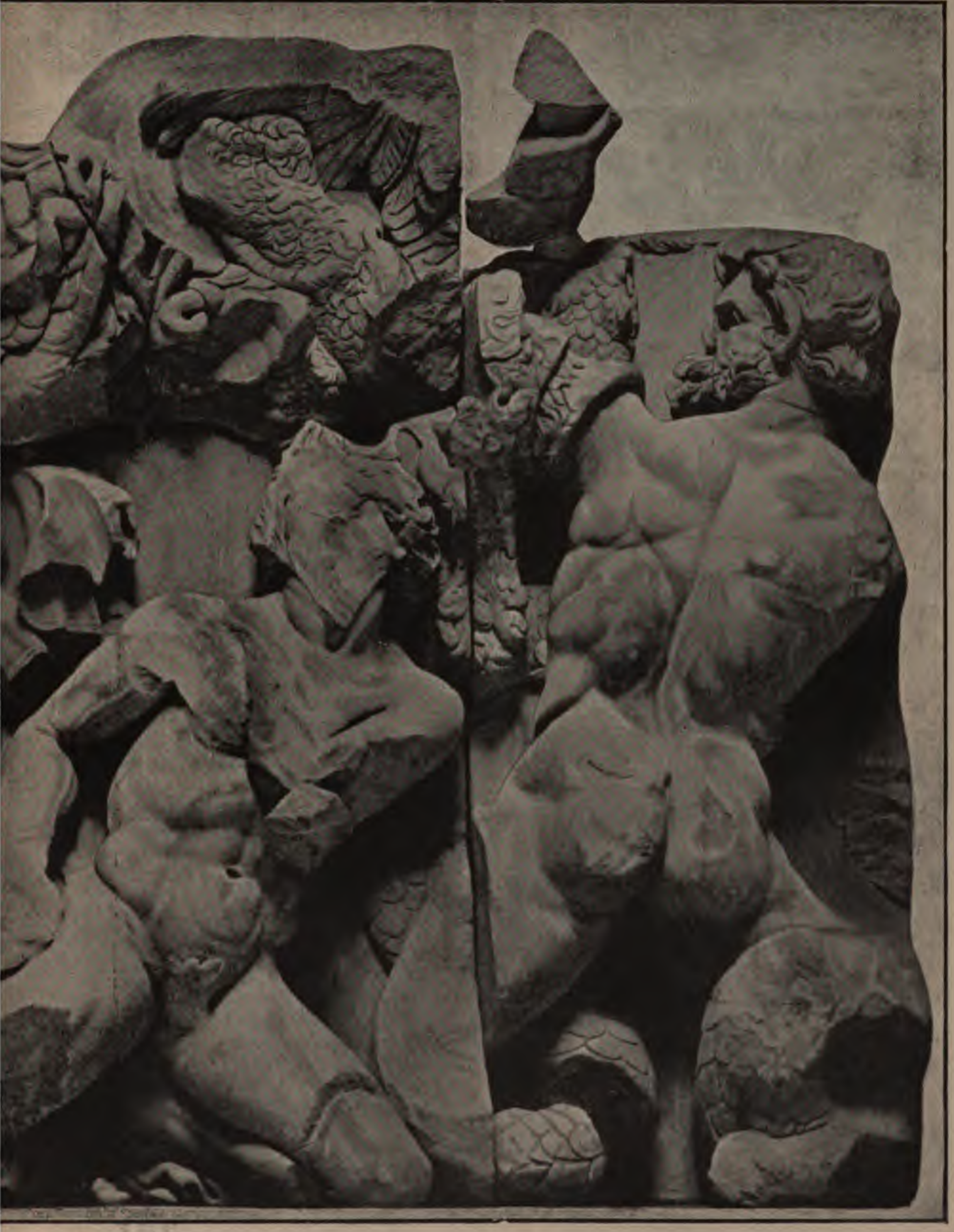
Da der Altar »Zeus dem Retter« geweiht war, mufste ihm, dem Gigantenvernichter κατ' ἐξοχήν, in der Darstellung des Frieses eine hervorragende Rolle zufallen, und wir dürfen es als eine besondere Gunst des Schicksals ansehen, dafs die Zeusgruppe (Abb. 1419 auf Taf. XXXVII) nicht nur auf uns gekommen, sondern auch trotz aller Verstümmelungen doch so gut erhalten ist, um über keinen wesentlichen Punkt der Darstellung Zweifel zu lassen. Drei Gegner sind es, mit denen Zeus zu thun hat, eine Zahl, die keinem anderen Gotte gegenübersteht. Doch ist sein Sieg schon entschieden, nur einer der Gegner ist noch unverwundet und setzt den Kampf aussichtslos fort. Es ist der bärtige, schlangenfüfsige Gigant an der rechten Seite, der seinen mächtigen Rücken dem Beschauer zuwendet, die am vollständigsten erhaltene





1419

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



en Altars: Zeusgruppe

Figur der Gruppe. Es fehlt ihm nur der rechte Arm, mit welchem er die Waffe (Stein) schwang, und der untere Teil des rechten Schlangenbeines, das, in einen Schlangenkopf endigend, sich nach rechtshin ringelte. Das von dickem, struppigem Bart- und Haupthaar umrahmte trotzige Antlitz, dessen wilder Ausdruck noch durch tierähnlich zugespitzte Ohren erhöht wird, ist bis auf die Nasenspitze unverletzt. Die Augen sind ausgehöhlt, um durch einen farbigen Stein oder Email ausgefüllt zu werden, eine Thatsache, welche für die Frage nach der Bemalung dieser Reliefs von Bedeutung ist. Denn in einem durchgängig weifsen Marmorrelief hätte ein Künstler schwerlich zu diesem drastischen Mittel greifen dürfen, um die Lebendigkeit und Wildheit des Ausdrucks zu steigern. Wohl aber konnte das eingesetzte farbige Auge, seit Alters namentlich bei Bronzestatuen vielfach verwendet, in einem auch sonst bemalten Friese von bedeutender Wirkung sein. Der Gigant hat sich so hoch, als seine Schlangenbeine die Last des Körpers emporheben können, aufgerichtet und streckt den mit einem Tierfell umwickelten linken Arm dem Zeus entgegen. Über dem Arm sieht man den rechten Flügel und das Rumpfstück eines Adlers, welcher seine linken Fänge in den über der Achsel zum Vorschein kommenden Schlangenkopf schlägt, in den das linke Bein des Giganten ausläuft. In der rechten Kralle wird der Adler einen Blitz dem Zeus zugetragen haben.

Die imponierende Gestalt des Göttervaters ragt um mehr denn Haupteslänge über seine erdgeborenen und darum an der Erde haftenden Gegner empor. Völlig de face gestellt spannt Zeus beide Arme mächtig auseinander, in der Rechten — die Hand ist erhalten — den Blitz zum Wurfe gefafst haltend, mit der Linken die Ägis schüttelnd, deren Schuppen- und Schlangengewirr mit dem Tierfell des Giganten und den Schwingen des Adlers jenes auf den ersten Blick schwer zu enträtselnde Durcheinander bildet. Frei aus dem weiten Gewand, das in typischer Weise bei Zeus nur den Unterkörper verhüllt, tritt der muskulöse Oberkörper heraus, für welchen der weite Mantel einen wirkungsvollen Hintergrund bildet. Die Entwickelung der Figur ist die denkbar breiteste; von dem Blitz in der Rechten bis zur Spitze der ägisumwickelten Linken umspannen Zeus' Arme einen Raum, wie er weiter nicht gedacht werden kann. Und die Füfse geben den Armen nichts nach. Wir können die Spannung nur an den Knieen ermessen, denn das linke Bein verliert sich vom Knie abwärts in den Reliefgrund, als ob Zeus aus dem Hintergrunde heraus nach vorn trete. Eine ähnliche Anordnung läfst sich vielfach in dem Gigantenfriese wahrnehmen; er geht über die Entwickelung innerhalb der Dimensionen einer Fläche hinaus und zieht die dritte (Tiefen-) Dimension auch da mit heran, wo die Teile nicht mehr ausgearbeitet, sondern zur Ergänzung der Phantasie des Beschauers überlassen werden. Wie weit aber ist dieser bis zur äufsersten Grenze der Bewegung geführte Zeus von dem Göttervater entfernt, wie er nach den Schöpfungen der Künstler, vor allen nach Phidias' olympischem Zeus im Bewufstsein des Volkes lebte! Wie verschieden ist dieser leidenschaftlich einherstürmende Kampfgott von dem in stiller Majestät thronenden Olympier, bei dem alles mafsvoll war, selbst die Art, wie er mit leiser Hebung der Linken das Scepter hielt! Ihm glaubte man, dafs schon das Neigen seines Hauptes den Olymp erbeben machte; unser Zeus hat seine Kraft bis zum äufsersten angespannt und die Unmöglichkeit sie zu steigern nimmt der Gestalt für unsre Vorstellung ein gut Teil des Göttlichen.

Den Raum zwischen Zeus und seinem Gegner füllt die Figur eines jugendlichen, ganz menschlich gebildeten Giganten aus, welcher auf die Knie gestürzt ist und — wie man trotz des zerstörten Gesichtes an der Kopfhaltung sieht — seinen Blick nach oben Zeus entgegen richtet. Seine Rechte sinkt herab, die Linke — stark zerstört — greift nach der rechten Schulter, als fühle der Gigant dort einen Schmerz. Eine sichtbare Wunde ist nicht vorhanden, auch keine Spur des Zeusgeschosses, das die Wunde verursacht haben könnte. Aber die Weichen erscheinen wie zusammengeschnürt, der Leib ist eingezogen und deutlich tritt das Knochengerüst des Brustkorbes hervor, als durchzucke ein Krampf den jugendkräftigen Körper. Will man diesen Giganten nicht als blofse Füllfigur ansehen, die der Künstler ohne Rücksicht auf den dargestellten Vorgang hineingesetzt hat, so läfst sich vermuten, dafs der Gigant die Macht des Medusenhauptes, das auf der Ägis vorauszusetzen ist, an sich erfährt. Ganz ohne Waffen ist er in den Kampf geeilt, vielleicht um Zeus die Ägis zu entreifsen; da wird er des versteinernden Hauptes ansichtig und stürzt, auch ohne sichtbare Wunde, kampfunfähig zu Boden. Auffallend bleibt bei dieser Erklärung die Stellung des Kopfes, welcher stärker nach hinten gedreht sein müfste, um das Medusenhaupt zu sehen. Auf jeden Fall liegt eine gewisse Unklarheit vor und es scheint dem Künstler mehr auf zweckmäfsige Ausfüllung der Lücke, als auf verständliche Darstellung der Situation angekommen zu sein. Der rechte Unterschenkel steht fast senkrecht zum Reliefgrunde und verliert sich in diesen von der Mitte der Wade ab.

Die Verwundung des letzten Giganten läfst an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Ein mächtiger Blitz, an welchem man die Handhabe und zu beiden Seiten derselben einen gedrehten, von spitzen Zinken umgebenen Dorn klar unterscheidet, ist ihm in das dicke Fleisch des Oberschenkels gedrungen, so dafs Dorn und zwei Zinken unten wieder herauskommen. Infolge dessen ist er rücklings auf eine

felsige Erhöhung gesunken, stützt sich kraftlos mit dem rechten — gröfstenteils verlorenen — Arm gegen den Boden und streckt die Linke — man sieht die Finger unter Zeus Mantel — wie hilfeflehend zu Zeus aus. Die Innenseite des runden Schildes ist von den Flammen erfüllt, welche vom Blitz ausgehen. An der linken Hüfte gewahrt man unter dem Schildrande den oberen Teil der Schwertscheide, welche von einem Schulterriemen gehalten wird. Das Schwert wird der Gigant in der Rechten, mit der er sich auf den Boden stützt, festgehalten haben. Wie eng die einzelnen Kampfscenen des Frieses aneinandergerückt und wie sehr die Künstler bemüht waren, möglichst jedes freie Plätzchen des Reliefgrundes auszufüllen, dafür ist die Löwen- oder Tigerklaue lehrreich, welche in der linken Ecke oberhalb des Schildrandes sichtbar wird. Sie gehört dem Felle eines Giganten aus der sich anschliefsenden Gruppe an.

Die Zeusgruppe besteht aus vier Tafeln verschiedener Breite — sie schwankt im Friese zwischen 0,6 m und 1,1 m —. Das genaue Anpassen der übergreifenden Teile der Figuren zeigt, dafs die Ausführung des gewaltigen Hochreliefs — es erhebt sich bis 0,5 m — erst nach Versetzung der Platten am Altar selbst stattgefunden hat. In bezug auf die Reliefbehandlung gehört die Zeusgruppe zu den ausgezeichnetsten des Frieses. Die Figuren kommen, von einzelnen Teilen abgesehen, alle zu voller Entwickelung; Häufungen, Überschneidungen und perspektivische Wagnisse sind vermieden. Vortrefflich ist die Charakterisierung der schmächtigeren, jüngeren Körper gegenüber den volleren, reiferen gelungen, dagegen eine Verschiedenheit zwischen der Körperbildung des Zeus und der des bärtigen Giganten, wenn man vom Gesicht und den Schlangenbeinen absieht, nicht wahrzunehmen. Die beiden Oberkörper weichen weder in den Verhältnissen noch in der Durchbildung irgendwie erheblich voneinander ab. Ebenso haben die Körper der beiden jüngeren Giganten nichts für diese erdgeborenen Wesen Charakteristisches. Wenn ihre Lage sie nicht als Giganten kennzeichnete, könnten sie ebenso gut Götter wie Menschen sein. Die Künstler dringen also mit ihrem Gestaltungsvermögen nicht tief, sie erreichen nicht einmal ihre Vorgänger, die den Giganten des Attalosanathems (Abb. 1417 a) von den menschlichen Figuren auch in der Körperbildung sehr wohl zu unterscheiden wufsten, sondern begnügen sich zur Charakteristik mit äufseren Zuthaten, von denen wir an dem Zeusgegner die Schlangenbeine und Tierohren kennen lernen (Brunn, Kunstgesch. Stellung der pergam. Gigantom. S. 18 ff). Der Oberschenkel hat im wesentlichen menschliche Form, nur gegen das Knie hin nimmt er allmählich die rundlich-elastische Form des Schlangenkörpers an, um dann in den geschuppten, in einen Kopf auslaufenden Schlangenleib überzugehen. Die Verbindung zwischen den menschlichen und tierischen Formen ist hier eine sehr geschickte, die Schlangen selbst aber sind, wie die auch den Kopf ganz bedeckenden Schuppen zeigen, nicht nach der Natur gebildete, sondern phantastische Schöpfungen, bei denen sich der Künstler weniger um den tierischen Organismus, als um ein wirkungsvolles, überraschendes Aussehen gekümmert hat. Auch in ihnen überwiegt das Dekorative das Organische. Staunenswert ist der mechanische Fleifs. Wie jede einzelne Schlangenschuppe mit gleicher Sorgfalt ausgearbeitet, wie die Zotteln des Tierfells, die Federn des Adlerflügels, das Schuppen- und Schlangengewirr der Ägis, das Riemenwerk am Schuh des Zeus, der Blitz mit den lodernden Flammen im Marmor wiedergegeben ist, das wird stets von neuem Bewunderung erregen. Auch dies aber ist ein Beweis dafür, welche Bedeutung das Äufserlich-Dekorative in den Augen der Schöpfer dieses Frieses hatte.

Wie im Kultus auf der Burghöhe und in den Inschriften der Siegesanatheme mit Zeus verbunden Athena erscheint, so ist sie ihm auch als Vorkämpferin in der Gigantenschlacht gesellt (Abb. 1420 auf Taf. XXXVIII). Auch sie ist vor den übrigen göttlichen Teilnehmern am Kampf durch die gröfsere Anzahl der sie umgebenden Figuren ausgezeichnet. Es sind, wie bei Zeus, deren drei, ein Gigant und, dem Geschlecht der Göttin entsprechend, zwei weibliche Figuren. Ersichtlich ist die Hauptgruppe — Athena und der Gigant — als genaues Gegenstück zu den Mittelfiguren der Zeusgruppe komponiert. Wie Zeus schreitet Athena mächtig aus, wie sein Gegner ist der ihrige auf das eine Knie gesunken und streckt das andre Bein weit nach hinten aus. Auch darin, dafs die Götter bekleidet, die Gegner völlig nackt sind, entsprechen sich beide Gruppen. Am Altar war eine unmittelbare Vergleichung beider dadurch ermöglicht, dafs sie nur durch ein schmales Zwischenstück getrennt waren. Im einzelnen finden sich, wie bei allen antiken Gegenstücken, Abweichungen. Die hauptsächlichsten in der Art, wie der Gegner vernichtet wird. Athena trägt den runden Schild am linken Arm, über dem ärmellosen gegürteten Überschlagchiton die Ägis mit dem Gorgoneion, auf dem — vorn ganz abgesplitterten — Haupte den Helm. In der Rechten hält sie keine Waffe — die Lanze müssen wir von der Linken zugleich mit dem Schildgriff gehalten denken —, sondern packt mit derselben den jugendlichen Giganten im langen, lockigen Haar. Sein Versuch, sich von der Hand zu befreien, ist vergeblich, denn die Schlange der Göttin hält mit dem unteren Teile ihres Leibes den rechten Unter- und Oberschenkel des Giganten eng aneinander geschnürt, hat sich dann um seinen linken Oberarm geschlungen und schlägt nun ihre Zähne in seine rechte Brust. Diese ungemein lebendige





DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

1420 Gigantom



Altars: Athenagruppe.

Figur erscheint auf den ersten Blick in einigen Motiven mit dem Laokoon der berühmten Gruppe (s. oben S. 25 Abb. 26) verwandt und man hat sogar in ihr das Vorbild desselben zu besitzen gemeint. Indessen ergeben sich bei genauerem Zusehen viel mehr Verschiedenheiten als Ähnlichkeiten, so dafs kein Grund vorliegt, eine direkte Abhängigkeit des einen Werkes vom anderen anzunehmen. (Die weiteren an diese Frage sich knüpfenden Folgerungen sind im Anschlufs an Kekulés Schrift: »Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon« eingehend besprochen von A. Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars. Berlin 1884). Auch dieser ganz menschlich gestaltete Gigant ist nur durch eine äufserliche Zuthat, durch das mächtige Flügelpaar, als solcher kenntlich; der schöne Körper und das auf die Schultern fallende Lockenhaar haben nichts von den trotzigen Söhnen der Erde. Die Gruppe ist weder als ganzes noch in ihren Einzelmotiven eine Erfindung des pergamenischen Künstlers. Sie kommt ganz ähnlich auf den Friesen des Apollotempels zu Phigalia, des Niketempels zu Athen, des Mausolleums zu Halikarnafs vor; die Athena aber, der wir auf attischen Münzen und Reliefs in gleicher Haltung begegnen, scheint in Athen gestaltet zu sein, von wo die pergamenischen Künstler vielfach ihre Vorbilder hergenommen haben. Trotz ihrer nicht originalen Erfindung aber gehört die Gruppe zu den einheitlichsten und schwungvollsten des Frieses und verrät eine souveräne Macht der Künstler über die Motive, wie über den Marmor. Die in der Diagonale auseinanderstrebenden Körper der Athena und des Giganten, die sich schneidenden und kreuzenden Linien ihrer Bewegungen, die Energie der Stellungen, das Herüber und Hinüber der Arme, der wirkungsvolle Hintergrund, den für den nackten, auch durch die Schlangenringel nicht verdeckten Körper das Gewand der Göttin, für den Kopf die schöngeschwungenen Flügel bilden, alles das ist meisterhaft ausgedacht und mit erstaunlicher Sicherheit ausgeführt.

Von rechtsher fliegt, eben mit dem linken Fufs die Schulter eines mit dem Gesicht zu Boden gestürzten Giganten berührend, von welchem man in der Ecke unten den rechten Arm erkennt, eine am Kopf und Oberkörper zerstörte, jugendlich anmutige Gestalt auf Athena zu, Nike, ihre stete Begleiterin im Kampf, hier von besonderer Bedeutung, weil Athena ihren Beinamen Nike sich in der Gigantenschlacht erworben hatte. Ihr Chiton, ärmellos und um die Hüften gegürtet — man ersieht dies aus den an dieser Stelle zusammengehenden Falten —, hat sich auf der rechten Schulter gelöst, denn weit streckt sie die Rechte dem Haupte der Göttin entgegen, um dasselbe zu kränzen. Die herabfallenden Enden des Chitons enthüllen die rechte Brust des Mädchens, das eben auf der Grenze zwischen Kind und Jungfrau steht. In der gesenkten Linken wird Nike einen Palmzweig oder eine Binde getragen haben. Zwischen Nike und Athena ragt Ge, die Mutter der Giganten, deren Name (auf der Abbildung nicht zu erkennen) im Felde unter Athenas Schild steht, nur mit dem Oberkörper aus dem Boden empor, auch dies eine den pergamenischen Künstlern fertig überlieferte Gestalt der älteren Kunst (s. oben unter »Gäa« und S. 595, Abb. 637). Ihr schmerzerfülltes, von lang herabwallenden Locken umrahmtes Antlitz blickt mit tränenschweren Augen zu Athena empor und flehend breitet sie die Arme mit auswärts gerichteten Handflächen — von der linken sind drei Finger deutlich sichtbar — aus. Hinter der Linken sieht man den oberen Teil eines mit Früchten gefüllten Hornes, das Symbol der fruchttragenden Mutter Erde. Ihr Antlitz zeigt etwas von dem Ausdruck der Niobe, wie ihre Lage als Mutter ja die gleiche ist. Auffallend ist die Ähnlichkeit des Gesichtes des Giganten mit dem seiner Mutter: dieselben tiefliegenden, emporblickenden Augen, dieselbe schmale Stirn mit den zusammengezogenen Brauen, dieselbe Fülle lockigen Haares. Wohl nicht ohne Absicht hat hier der Künstler die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn so stark betont, um die Scene rührender zu gestalten. Erbarmungslos waltet die Göttin ihres rächenden Amtes und zum Schrecken der Vernichtung tritt die Seelenangst der Mutter.

Auch diese Gruppe besteht aus vier Platten. In der Reliefbehandlung steht sie auf derselben Höhe, wie die Zeusgruppe. Ja sie scheint diese in manchen Punkten noch zu übertreffen. Auf die schwungvolle Komposition und Abgeschlossenheit der Hauptgruppe ist schon hingewiesen. Auch decken sich hier die Figuren noch weniger, wie dort, und kommen im einzelnen noch vollständiger zur Wirkung. Das Bestreben, den Raum möglichst zu füllen, tritt in gleicher Weise hervor. Die Flügel des Giganten haben keinen andern Zweck, als die Lücke über seinem Kopfe zu füllen und zu den Flügeln der Nike ein Gegengewicht zu bilden. Die untere Ecke links nimmt der Rumpf eines auf den Rücken gestürzten, mit einem Panzer bekleideten Giganten ein.

Aus sechs zum Teil allerdings recht beschädigten Platten hat sich die Heliosgruppe (Abb. 1421 auf Taf. XXXIX) wieder zusammensetzen lassen. Bei genauer Betrachtung lassen sich alle wesentlichen Motive herausfinden. Rechts fährt in dem langen Gewande der griechischen Wagenlenker, ein shawlartiges Tuch über den Schultern und dem — weggebrochenen — vorgestreckten linken Arm, der Sonnengott auf einem mit vier Pferden bespannten Wagen aus dem Meere auf das felsige Gestade, indem er eine Fackel, deren Schaft hinter dem Kopfe erhalten ist, mit der Rechten zum Stofs erhebt. Er hat, wie

wenn er eben erst den Wagen bestiegen hätte, nur den rechten Fufs auf den Boden des Wagenkorbes gesetzt, der linke ist weit aufserhalb desselben zurückgestellt. Der geschweifte Rand des Wagenkorbes ist deutlich zu erkennen. Schwieriger schon ist es von der Lage des Rades eine klare Vorstellung zu gewinnen, weil die Pferde so kurz angejocht sind, dafs sie nicht vor, sondern mit dem Hinterteil neben dem Wagenkorbe — zwei zu jeder Seite desselben — herlaufen. Auch ist vom Rade die untere Hälfte vom Wasser verdeckt, so dafs zwischen dem Schwanz und den Hinterbacken des zweiten, am weitesten nach rechts stehenden Pferdes nur die eine der breiten Speichen und ein kleines Stück des ebenfalls sehr breiten Radreifens zu sehen ist. Dieses zweite Pferd scheint noch mit beiden Hinterbeinen im Wasser zu stehen; auch das rechte Hinterbein des ersten ist noch teilweise davon bedeckt; das linke, frei herausgearbeitete — weggebrochen — wird eben den festen Boden berührt haben. Deutlich erhalten ist die Wagendeichsel mit dem durch kreuzweis geschlungene Riemen an ihrem oberen Teile befestigten Joch. Dieses legt sich nur über die beiden Deichselpferde (ζύγιοι); die beiden äufseren Handpferde (σειραφόροι) laufen auf der Wildbahn, d. h. aufserhalb des Joches, an der Leine. Von den Zügeln ist ein Stück am Halse des vordersten Pferdes sichtbar. Sie sind nicht straff angezogen, weil die Pferde vor dem ihnen entgegentretenden Giganten scheuen und sich bäumen. Dieser streckt ihnen die mit einem Tierfell bewehrte Linke entgegen und hebt die Rechte zum Hieb oder Wurf, eine Figur, die schon im Fries des Parthenon in ganz gleicher Weise vorkommt. Der Gigant tritt aus dem Hintergrunde vor die Pferde, sein linkes Bein ist durch den vom Rücken gesehenen Oberkörper eines Gefallenen verdeckt, über den er fortgestiegen ist. Der Gefallene war von den Hüften an bekleidet; sein ganzer Unterkörper verliert sich in den Reliefgrund. Zu dem Giganten gehört das Stück eines von innen gesehenen Schildes, welches auf der zweiten Platte (von rechts) unter den Pferden sichtbar ist. Der Gefallene ist auf die rechte Schulter gestürzt, den linken Arm noch im Bügel des Schildes, der hierdurch aufrecht stehend erhalten wird. Zwischen dem rechten Bein des stehenden und dem Rücken des gefallenen Giganten bemerkt man die beiden Hinterfüfse eines Pferdes, welche den Anschlufs der beiden folgenden Platten sichern.

Dargestellt ist eine Göttin, welche in halb liegender Stellung von einem galoppierenden Pferde dahingetragen wird. Sie hält mit der Linken die — plastisch ausgeführten — Zügel, an welchen sie den Kopf des Pferdes zurückreifst, und schwingt in der erhobenen Rechten vermutlich eine Waffe. Auch die Göttin blickte sich nach dem Vorgange hinter ihr um. Bekleidet ist sie mit einem ärmellosen, feinfaltigen Chiton, den eine mit langen Enden gebundene, durch die Feinheit und Natürlichkeit der Ausführung bewunderungswürdige Schnur gürtet. Im Rücken flattert ihr Mantel. Der obere Teil des Kopfes der Göttin war nach einem in diesem Friese wiederholt zu beobachtenden Verfahren besonders aufgesetzt und ragte, wie z. B. auch die Helmspitze der Athena, über die Oberkante der Reliefflläche hinaus in das Deckgesims hinein (Puchstein, Arch. Ztg. 1884 S. 215). Für die Benennung dieser Lichtgottheit kommen zwei Namen, Selene und Eos, in Betracht. Da die Göttin dem Sonnenwagen unmittelbar voraufreitet, ist es ungleich wahrscheinlicher, dafs es die letztere ist, denn sie flieht nicht vor Helios, wie es bei Selene das Natürliche wäre, sondern zieht mit ihm in den Kampf. Man hat bisher nur deshalb den Namen Eos dieser Gestalt nicht zuversichtlich geben zu können gemeint, weil die Göttin der Morgenröte gewöhnlich geflügelt und auf einem Wagen fahrend dargestellt wird. Indes ist eine ungeflügelte Eos in der bildenden Kunst keineswegs selten und dafs sie auch reitend gedacht werden konnte, beweist ihr schon oben Bd. 1 S. 482 aus Eurip. Or. 1004 angeführtes Beiwort μονόπωλος. Eine reitende Eos bietet vielleicht das Deckelbild einer Pyxis aus guter Zeit (Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 63), wo dem Sonnenwagen eine Frau voraufreitet, welcher ein von einer Flügelfigur gelenktes Viergespann vorauffährt. Zwar nennt der Herausgeber letztere Eos und die Reiterin Selene, allein der Platz, den dann Selene zwischen der Morgenröte und dem Sonnengott erhalten würde, wäre doch sehr auffallend. Die flüchtige Zeichnung läfst wohl einen Zweifel daran zu, ob der Maler mit dem Bausch, den das Gewand der Flügelfigur auf der Brust bildet, den weiblichen Busen, der für die jugendliche Gestalt sehr stark wäre, gemeint hat. Es kann sehr wohl ein etwas verzeichneter Gewandbausch sein, wie er sich schwächer auch bei Helios findet. Das kurze Haar macht, mit dem der Selene verglichen, durchaus nicht den Eindruck, als gehöre es einer Frau an. Ist aber die Figur männlich, dann kann an ihrer Benennung als Phosphoros nicht gezweifelt werden und für die Reiterin bleibt dann nur der Name Eos übrig.

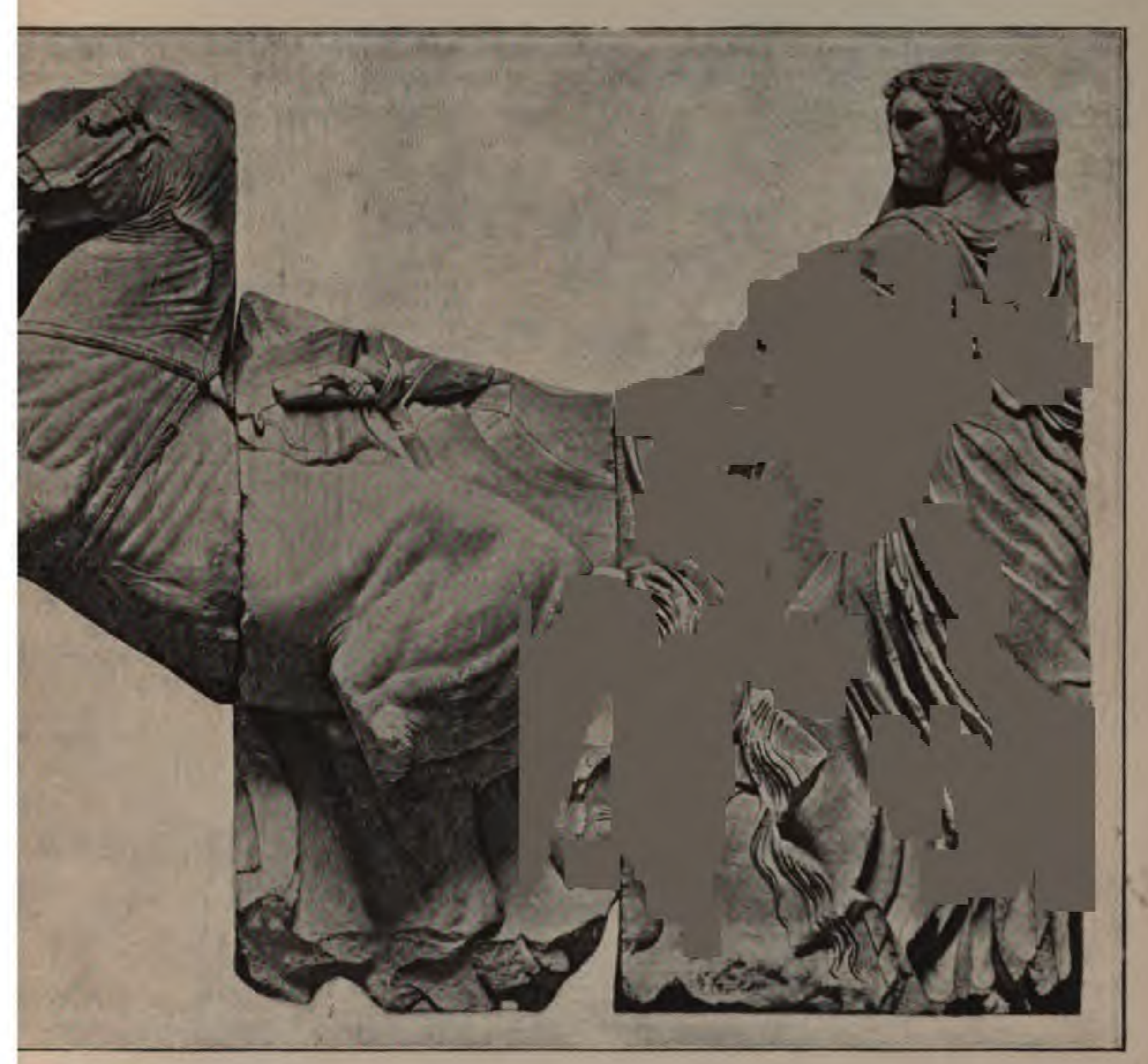
Zur Vergleichung mit dem Viergespann des Helios geben wir in der folgenden Abb. 1422 in gröfserem Mafsstabe ein Zweigespann feuriger Rosse, welche über einen zu Boden gestürzten Giganten, dessen linkes Bein man unter den Pferden sieht, hinwegstürmen. Die Haltung des Vorderpferdes ist eine ganz ähnliche, wie beim Heliosgespann, ebenso auch die Befestigung des Joches an der Deichsel. Nur wird dieses nicht durch Riemen, sondern durch einen starken Pflock gehalten und seine Enden sind auf



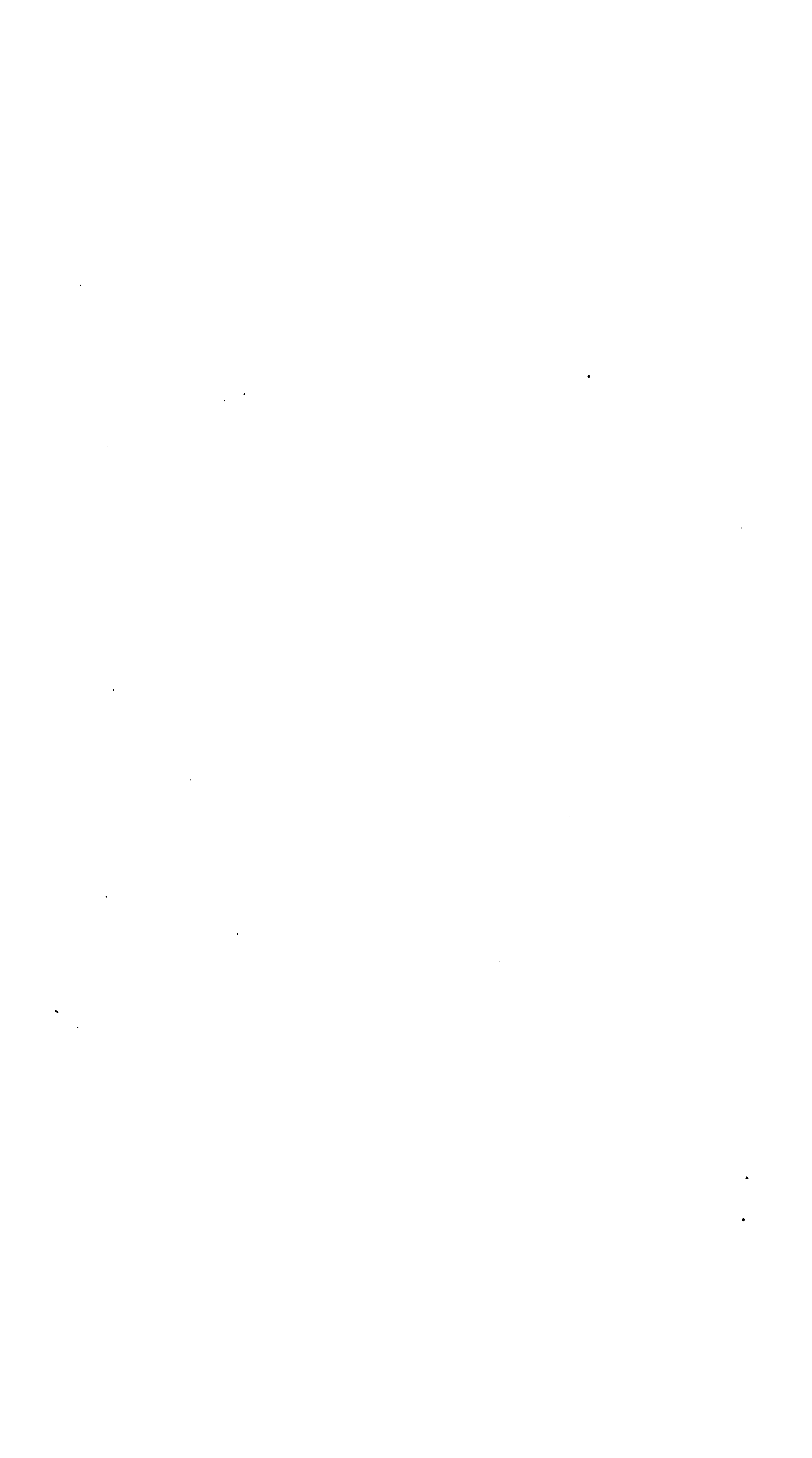


DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

1421 Gigantomachi



ltars: Heliosgruppe.





1422 Gigantomachie des pergamenischen Altars: Zweigespann. (Zu Seite 1256.)



1423 Gigantomachie des pergamenischen Altars: Selene. (Zu Seite 1259.)

dem Rücken der Pferde festgebunden. Interessant ist diese Platte als ein Beispiel für die Kühnheit der Künstler, womit sie an die Lösung perspektivischer Probleme gingen. Das Joch sitzt in Wirklichkeit rechtwinklich auf der Deichsel. So aber war es im Relief nicht darstellbar, weil es, genau von der Seite gesehen, durch die Verkürzung zu einem unkenntlichen Klotz zusammengeschrumpft wäre. Deshalb wählte der Künstler seinen Standpunkt etwas hinter dem Gespann und erhielt so die Möglichkeit, das Joch in seiner Länge sichtbar zu machen. Der Versuch kann kaum als gelungen gelten, denn das Auge empfindet auch so schwerlich die Winkel als rechte; virtuos aber ist die Lösung einer Aufgabe, die der Natur des Reliefs so durchaus widerstrebt. Auf dem Wagen stand eine Figur mit vor

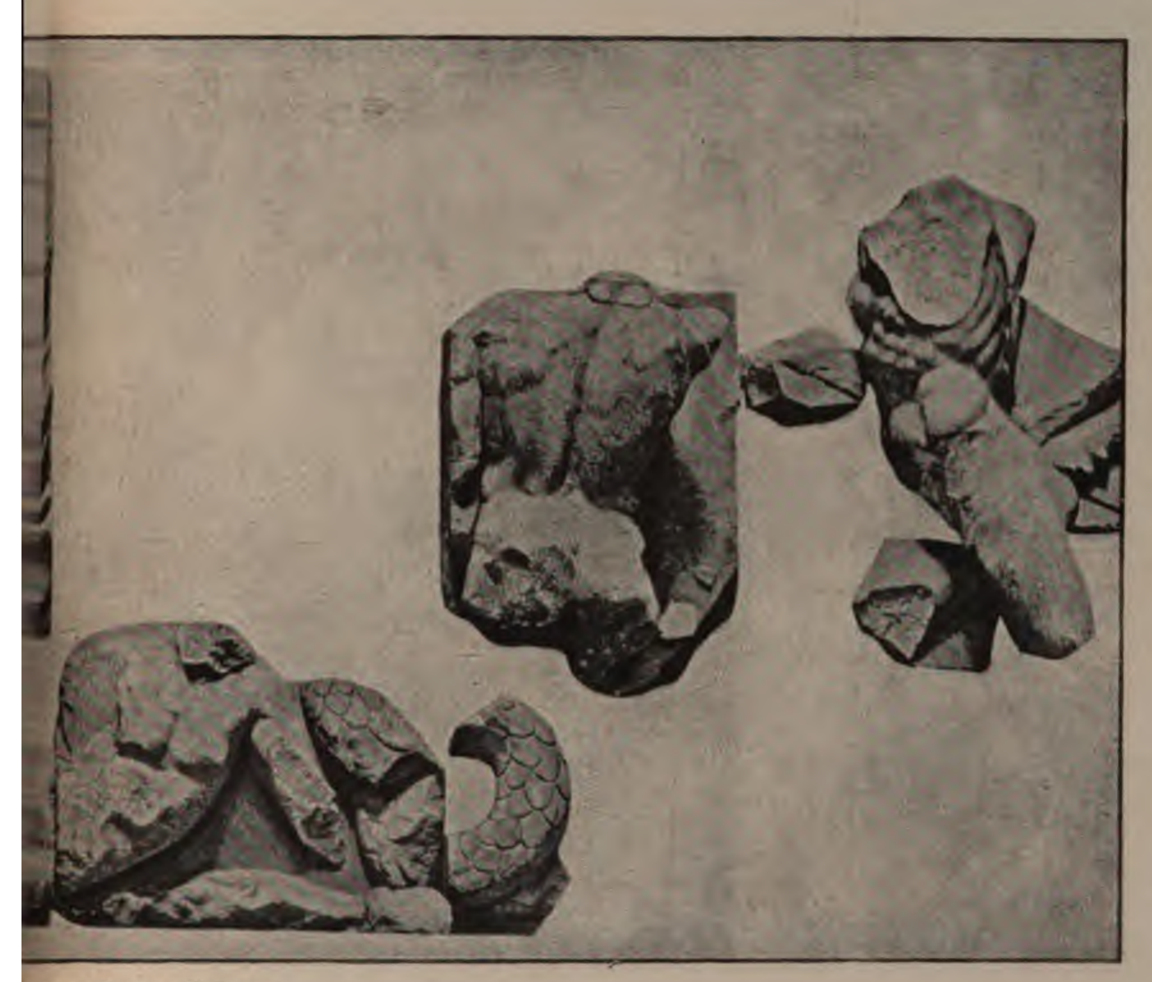




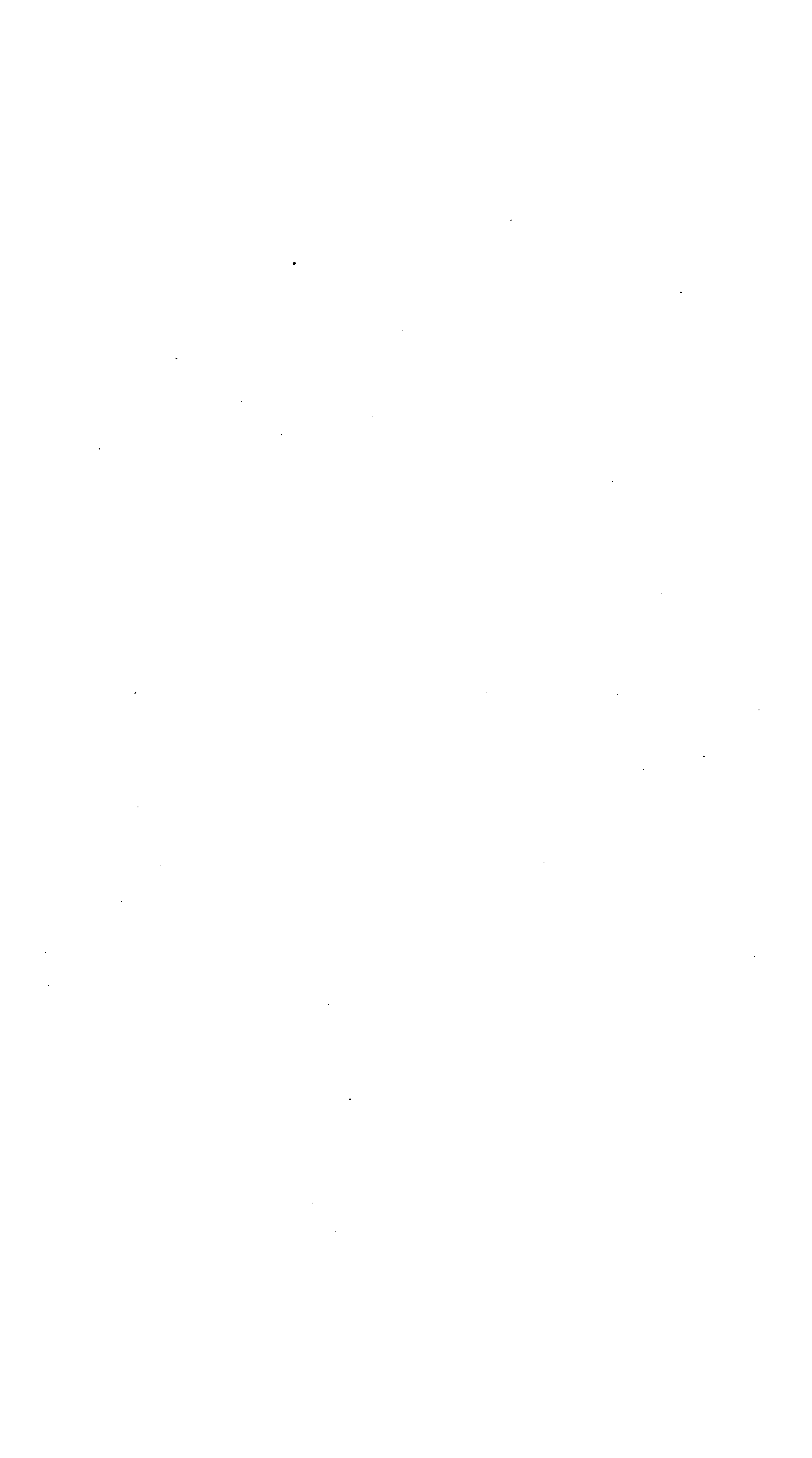
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

1424 Gigantomachie

TAFEL XL. (Zu Artikel »Pergamon«.)



ischen Altars: Apollogruppe.



gehaltenem, rundem Schild, der in der Seitenansicht dargestellt war — Rest vor dem Halse des hinteren Pferdes —, und flatterndem Gewand, wovon ein Stück über dem Hinterteil des Vorderpferdes. Solcher Gespanne haben sich noch mehrere erhalten. Es ist ein stehender Zug aller ausführlicheren Gigantomachiedarstellungen, dafs die Hauptgötter in den Kampf fahren (Michaelis, Parthenon S. 144). Das Gespann des Zeus ist wahrscheinlich vorhanden: vier geflügelte Pferde, welche im Galopp über einen Leichenhaufen dahinjagen. Ein ähnliches mufs man sich neben Athene denken.

Eine wegen ihrer weichen, vollen Formen, wegen der anmutigen Kopfwendung und wegen der ungemein sorgfältigen Ausführung vielbewunderte Frauengestalt ist die unter Abb. 1423 abgebildete Göttin. Sie sitzt auf einem Tiere, welches für ein Pferd nicht ganz grofs genug zu sein scheint und deshalb für einen Maulesel gehalten worden ist, wodurch die schon an sich wahrscheinliche Deutung der Göttin auf Selene nur noch mehr gesichert werden würde. Denn schon bei der Selene, welche die Darstellung der Aphrodite-Geburt auf dem Bathron des olympischen Zeus auf der einen Seite abschlofs, herrschte über das Tier, auf dem sie ritt, ganz derselbe Zweifel und Pausanias weifs zu berichten, dafs es sogar eine ›einfältige‹ Sage gab, welche man mit bezug auf Selene von dem Maulesel erzählte (V, 11, 8). Diese Gestalt ist in vielen Bezügen das Gegenbild zur Eos der Heliosgruppe. Sie wird vom Rücken aus gesehen, doch so, dafs ihr ins Profil gewendetes Gesicht dem Beschauer sichtbar ist. Ein feingefälteltes, gegürtetes, ärmelloses Untergewand, welches den üppigen Nacken und die linke Schulter freiläfst, und ein den Unterkörper einhüllender Mantel bilden, wie bei Eos, die Kleidung. Als Sattel dient ihr ein zottiges Fell. Ihre Rechte war erhoben, ihre Linke ging gerade herab und stützte sich vermutlich auf den Rücken des Tieres, dessen ruhiger Gang für Selene nicht minder typisch ist, wie das Aufstützen der Hand. Im Hintergrund der Rest eines mächtigen Flügels. Ohne der Figur die Anerkennung gefälliger Anordnung und fleifsiger Durcharbeitung versagen zu wollen, wird doch bemerkt werden dürfen, dafs sie im ganzen etwas unlebendiges und auf äufserlichen Effekt berechnetes hat. Hart ist der Gewandsaum über dem Nacken, verzeichnet erscheint die rechte Schulter, welche an der mächtigen Linie der linken gemessen, etwas zu kurz gekommen ist, und der glatte Nacken ist zwar effektvoll durch das linienreiche Gewand gehoben, aber nicht eben fein modelliert.

Abb. 1424 auf Taf. XL vereinigt eine Reihe interessanter Bruchstücke, ohne dafs dieselben alle nachweislich zusammengehören. Links zunächst eine der merkwürdigsten Gruppen des Frieses. Ein Gott, nackt bis auf einen Schurz um die Lenden, würgt einen Giganten, der eine Mischgestalt aus nicht weniger als drei Elementen ist. Der Rumpf ist der eines Menschen, der Kopf der eines Löwen — auch die Unterarme sind in Löwentatzen verwandelt —, die Beine laufen in Schlangen aus, ein Mischwesen, wie es in der früheren Kunst ohne Beispiel ist, auf dem Friese aber sich noch einmal bei einem Giganten wiederholt, dessen Körper gleichfalls aus drei Elementen zusammengesetzt ist: Mensch, Schlange und Buckelochse. Die Einzelmotive fanden die Künstler vor, verarbeiteten sie aber zu selbständigen Schöpfungen, die ebenso sehr von Phantasie, wie von Gestaltungskraft zeugen. Unsre Gruppe ist den Darstellungen des Herakles, der den nemeischen Löwen würgt, nachgebildet. Der Gott hat den Löwengiganten mit dem linken Arm um den Hals gefafst und schnürt ihm die Kehle zu, indem er ihn mit aller Macht gegen seine linke Brustseite drückt. Wie die aufrechte, eher etwas hintenüber geneigte Stellung des Gottes und die deutlich sichtbare rechte Schulter zeigt, würgte er nicht auch mit der Rechten den Gegner, sondern hatte dieselbe mit irgend einer Waffe erhoben, um den Todesstreich gegen den Nacken des Giganten zu führen (Belger, Arch. Ztg. 1883 S. 87). Geradeso ist der löwenwürgende Herakles auf einer, wie man annimmt, aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammenden Münze des Dynasten Lykkeios (a. a. O. abgebildet) dargestellt, nur dafs dieser wegen des Rundes der Münze sich stärker nach vorn überbeugt. Der Gigant stemmt sich mit seiner linken Tatze gegen das vorgesetzte linke Bein des Gottes, um sich der Umschnürung zu entziehen, die rechte Pranke schlägt er in den Arm desselben. Im Felde links oben Rest eines Flügels.

Mit dieser Gruppe hängt die folgende nicht zusammen. Apollo, kenntlich an den jugendlichen Formen und dem Köcher, der an einem über die Brust gehenden Bande hängt, völlig de face gestellt, hält in der weit vorgestreckten Linken den Bogen und entnimmt mit der Rechten dem Köcher eben einen neuen Pfeil, eine Gestalt, welche an Frische und lebensvollen Formen, wie an Ebenmafs der Glieder kaum ihresgleichen im Friese hat. Besonders schön und, um einen Ausdruck Winckelmanns zu gebrauchen, wie über Leben geformt, ist das linke Bein mit der sich anschliefsenden Brustseite. Die Linie von der Wade bis zur Achsel mit ihren feingefühlten Erhebungen und Senkungen, ihren weichen Übergängen wird man am Original nicht müde, immer wieder und wieder zu betrachten. Aber auch die übrigen Teile, so namentlich die schön modellierte Brust, stehen weit über den meisten anderen Figuren, die ihren dekorativen Zweck durch eine schematische und etwas oberflächliche Formgebung mehr oder minder deutlich verraten. Und

doch verläugnet auch diese herrliche Figur, welche in sehr deutlicher Weise an den Apoll des Belvedere (oben S. 105) erinnert, nicht ihre Zugehörigkeit zu einem Werke, bei welchem Programm oder Geschmack die Künstler auf die Majestät der Ruhe und schlichten Natürlichkeit freiwillig verzichten liefs. Gerade ein Vergleich mit dem seiner theatralischen Pose wegen hart getadelten Apoll des Belvedere ist in dieser Beziehung äufserst lehrreich. Dessen glatte, elegante, mark- und muskellose Körperformen kommen einem diesem lebenerfüllten Körper gegenüber fast tot und puppenhaft vor, und doch steckt selbst in diesem abgeblafsten Abbild eines herrlichen Werkes noch ein Stück vom Göttlichen, welches aus dem Apoll des Frieses gänzlich gewichen scheint. Ohne Zweifel kommt dieser Eindruck von der gröfseren Ruhe der Bewegungen bei jenem her. Unser Apoll hat beide Arme erhoben, sehr viel mächtiger schreitet er aus, sehr viel energischer ist der Zug in den Falten seiner Chlamys, aber gerade diese gesteigerte Bewegung läfst in letzter Linie seine Gestalt weniger erhaben erscheinen, als sein schwaches Gegenbild.

Zu Füfsen des Gottes, welcher, wie der Gigant vor dem Heliosgespann — der in seiner ganzen Haltung mit Apollo auffallend übereinstimmt —, aus dem Hintergrund herauszutreten scheint, liegt ein, dem sterbenden Gallier des Kapitols einigermafsen ähnlicher Gigant, welcher sich mit der Rechten einen Pfeil aus dem linken Auge zu ziehen sucht — der Kopf hat sich später hinzugefunden —, während er mit der Linken — Rest der Hand unter der Schlange — den Körper stützt. Ein schlangenfüfsiger, vom Rücken aus gesehener Gigant, in der Linken ein — bis auf undeutliche Reste verlorenes — Tierfell, erhebt die Rechte zu einem Wurf oder Stofs gegen Apollo. Zwischen dieser und der folgenden Figur fehlt wiederum die Verbindung. Es ist dies ein jugendlicher, völlig nackter Krieger, welcher, die Lanze zum Stofs mit der Rechten gefällt, zum Angriff vorstürmt. Auch von dieser Figur hat sich der behelmte Kopf später hinzugefunden, der dadurch von besonderem Interesse ist, weil bei seiner Auffindung noch deutliche Reste von Farbspuren in den Augen vorhanden waren, ein neuer Beweis für die schon oben ausgesprochene Ansicht, dafs auch die Künstler der Gigantomachie auf Mitwirkung der Farbe nicht verzichtet haben, trotzdem sie Vieles, was die frühere Kunst farbig anzugeben pflegte, wie Bänder, Riemenwerk, Zügel, Stäbe, Ornamente u. dergl., mit unendlicher Mühe plastisch herausarbeiteten. Es wird auf diese Frage noch einmal unten in anderem Zusammenhange zurückgekommen werden.

Eine der merkwürdigsten und durch die Vereinigung lebendigster Zeichnung, virtuoser Technik und, möchte man sagen, barocker Anordnung für die Richtung der Künstler äufserst charakteristische Gruppe ist die unter Abb. 1425 vorgeführte. Dominierend tritt die wundervolle Gestalt des Dionysos heraus. Wir erkennen ihn an den Schaftstiefeln, deren Riemenwerk und überschlagende Ränder wieder ein Beispiel staunenswerter Detailarbeit sind, an dem kurzen, nicht ganz bis zu den Knieen reichenden, feingefältelten Ärmelchiton, der um die Hüften zu einem schönfallenden Bausch aufgenommen ist, an dem ägisartig um die Brust gelegten und mit einem zusammengeknoteten Riemen gegürteten Rehfell und endlich an dem langwallenden Haar, dessen Lockenringel vorn auf beide Schultern niederfallen. Um die Achsel geschlungen trägt der Gott noch einen Mantel, dessen Enden weithin im Rücken flattern. Stürmische Bewegung atmet die ganze Figur: die weit gesetzten Beine, die ausgestreckten Arme — in der Rechten wird man den Thyrsosstab voraussetzen dürfen —, die wehenden Gewänder zeigen ein unaufhaltsames Vordringen, das schon durch den blofsen Anprall den Gegner zum Wanken bringt. Und der Gott hat hierbei noch Unterstützung. Denn sein Panther, dessen Hinterbeine und Schwanz sichtbar sind, springt gleichfalls zum Angriff an und zwei Satyrn, als Diener des Gottes kleiner gebildet, dringen nicht weniger stürmisch mit vor. Von dem vordersten ist der gröfste Teil des Körpers sichtbar — ein zottiger Schurz deckt die Lenden —, doch ist der im Hochrelief gearbeitete Kopf weggebrochen; von dem zweiten ist, aufser dem rechten Unterarm mit Stab, am Reliefgrunde das Gesichtsprofil mit den charakteristischen Bockswarzen am Halse kenntlich. Die Bewegungen der Satyrn entsprechen genau denen des Gottes: der linke Fufs ist vor-, der rechte zurückgesetzt, der linke Arm wie zur Deckung vorgestreckt, der rechte mit der Waffe versehen. So stürmen sie vor, wie eine geschlossene Phalanx, deren Reihe selbst der Panther nicht verläfst. Die drei parallel gestellten rechten Beine, des Panthers, des Gottes, des Satyrs — dafs der zweite dieselbe Bewegung machte, sieht man an seinem in flachstem Relief angedeuteten Oberschenkel über der Kniekehle des ersten — machen ebenso wenig einen guten Eindruck, wie die Parallelen der rechten Arme, und finden ihre Erklärung nur in der Absicht des Künstlers, eben die Vorstellung einer in geschlossenen Kolonnen vorrückenden Truppe, deren Führer Dionysos ist, hervorzurufen. Den Gott aber zu einem Feldherrn zu machen, dafür lag für den pergamenischen Künstler ein ganz besonderer Grund vor. Dafs Dionysos als Führer seiner Satyrn und Silene am Gigantenkampf teilnahm, war die gewöhnliche Vorstellung (Eurip. Cycl. 5 ff., wo Silen von sich sagt: ἀμφὶ γηγενῆ μάχην δορὸς ἐνδέξιος σῷ ποδὶ παρασπιστὴς γεγὼς Ἐγκέλαδον ἰτέαν μέσην θενὼν δορὶ ἔκτεινα), die späterhin durch des Gottes indische Feldzüge noch weiter ausgestaltet wurde. Gerade

in Pergamon aber, auf dessen Burghöhe er neben Zeus und Athene am meisten verehrt wurde, trug er als Führer in der Schlacht den bezeichnenden Namen Καθηγεμών (Conze, Zur Topographie von Pergamon S. 9) und es dürfte kaum zu bezweifeln sein, dafs dem Künstler dieser Beiname des Gottes vorschwebte, als er für seine Gruppe die wenig zweckmäfsige, den Gesetzen der Reliefbildnerei durchaus widersprechende Anordnung der Figuren wählte.

Dieselbe Anordnung kehrt in der in Abb. 1426 wiedergegebenen Gruppe wieder, hier durch einen andern Umstand veranlafst. (Von der jetzt bedeutend vervollständigten Gruppe — es hat sich links und rechts noch je eine Platte dazu gefunden — ist eine brauchbare Photographie noch nicht veröffentlicht; der Holzschnitt, nach einer Zeichnung Otto Knilles angefertigt, ist im ersten Bericht über die Ausgrabungen publiziert). Hier ist die dreigestaltige Hekate weder in der Weise der älteren Kunst dargestellt, die sie als Einzelgestalt bildete, noch in der der späteren, in welcher sie als eine Vereinigung von drei bekleideten, mit dem Rücken an eine gemeinsame Säule gelehnten Frauenfiguren erscheint, sondern die Künstler haben die drei Gestalten, ähnlich wie in der Dionysosgruppe so hintereinandergeschoben, dafs nur die vorderste vollständig, von den beiden anderen dagegen lediglich die Arme und der Kopf teilweise zu sehen sind. Auf diese Weise erhalten wir eine der überraschendsten Bildungen: drei rechte Arme, der vorderste eine Fackel zum Stofs erhebend, der mittlere eine Lanze fällend, der hinterste, in niedrigem Relief angedeutet, ein Schwert



1425 Gigantomachie des pergamenischen Altars: Dionysosgruppe. (Zu Seite 1260.)

schwingend; zwei linke Arme, der eine den Schild tragend, der auch den zweiten verdeckt, der andre die Schwertscheide haltend; endlich drei Köpfe, vom mittleren das Gesicht — aus einem besonderen Stücke mit Eisenstiften angestückt —, vom hintersten der Haarschopf kenntlich. Ob diese Extremitäten auf einem gemeinsamen Rumpf aufsitzen oder zu ihnen der Rest der Körper hinzuzudenken ist, darüber gibt das Relief nicht Aufschlufs und es ist möglich, dafs der Verfertiger der Gruppe sich selbst darüber nicht klar geworden ist. Denn ein so vollständiges Verschwinden der beiden hinteren Körper, wie es in letzterem Falle hier vorausgesetzt werden müfste, ist ganz unmöglich — auch hinter Dionysos sind Teile von den Körpern der Satyrn zu sehen — und die eigentümliche Wendung der ersten Gestalt, die weder von rechts nach links, noch von links nach rechts, sondern in den Reliefgrund hineinschreitet, läfst zwei weitere ihr im Wege stehende Figuren gleichfalls wenig passend erscheinen. Anderseits möchte eine Gestalt mit einem Rumpf, sechs Armen und drei Köpfen in der hier anscheinend versuchten Bildung schwerlich einen anderen als monströsen Eindruck machen, wenn nicht eben der Phantasie des Beschauers durch die Stellung derselben ein weiter Spielraum gelassen wäre. Man sieht, es kommt auch hier nur auf äufsere Wirkung an; wie sie erreicht wird, ist für den Künstler eine Frage von untergeordneter Bedeutung.

Hekates Gegner, der auf der Abbildung bis auf das eine Schlangenbein fehlt, ist ein bärtiger, schlangenfüfsiger Gigant von ernstem, fast edlem Gesichtsausdruck, wie er eher einem Gott als einem erdgeborenen Riesen zukommt. Man hat deshalb den Kopf, ehe er mit dem Schlangenkörper vereinigt war, für den eines Meergottes, lange sogar für den des Poseidon selbst gehalten, ein neuer Beweis, wie wenig den Künstlern an scharfer Charakterisierung gelegen war. Der Gigant erhebt gegen die Göttin mit beiden Händen einen mächtigen Felsblock, während die Schlange seines einen Beines mit ungemein lebendigem Ausdruck in den Schild derselben beifst. Der Hund der Hekate, von welchem nichts weiter zu sehen ist, als der Kopf — wie sein Rumpf sich mit den Beinen der Hekate abgefunden hat, ist nicht leicht zu sagen —, schlägt seine Zähne in den Oberschenkel des Giganten.



1426 Gigantomachie des pergamenischen Altars: Hekategruppe. (Zu Seite 1261.)

Auch die zweite Gruppe rechts ist nicht vollständig. Die aus vielen einzelnen Stücken der Hauptsache nach vollständig zusammengesetzte Artemis, eine der anmutigsten Figuren des Frieses, fehlt bis auf das rechte Bein, welches sie einem toten Giganten — auf der Abbildung fortgelassen — auf die Brust setzt. Bemerkenswert ist die wunderbar sorgfältige Ausführung aller Einzelheiten des Riemenwerkes und der Verzierungen des Schaftstiefels: hier ist die virtuoseste Technik wahrhaft verschwendet. Auch die vor dem Fufs zum Vorschein kommende linke Hand, welche dem eben erwähnten nicht sichtbaren Toten angehört, ist ein Wunder naturalistischer Ausführung. Sie ragt völlig körperlich aus dem Reliefgrund heraus, den Arm und die Verbin-

dung mit dem Rumpf mufs der Beschauer sich ergänzen. Artemis trägt den gewöhnlichen kurzen Chiton und ist im Begriff einen Pfeil auf ihren Gegner, einen jugendlichen, völlig nackten Giganten von edelster Bildung, abzuschiefsen. Derselbe trägt einen runden Schild, dessen gorgoneion-geschmückter Bügel an Sauberkeit der Ausführung einem Kameo nicht nachsteht, auf dem Kopfe einen buschigen Helm und in der Rechten ein mitsamt dem Arm verloren gegangenes Schwert. Die Schwertscheide wird an seiner linken Seite sichtbar. Es mufs auffallen, dafs der Gigant gegen den drohenden Pfeilschufs sich nicht besser deckt. Statt den Schild vor sich zu halten, hält er ihn zur Seite, richtet seine Augen fest auf das Gesicht der Artemis und scheint sich der Gefahr gar nicht bewufst zu werden. Es ist deshalb wohl anzunehmen, dafs ein alter Zug der Gigantomachiedarstellungen vom Künstler hier benutzt ist, wonach die Götter nicht nur mit wirklichen Waffen, sondern schon durch ihre blofse Erscheinung die Erdensöhne besiegen. Vor allem ist es die Macht des Eros, der die Giganten so gut, wie die wilden Tiere, erliegen. Auf einer Vase des 5. Jahrhunderts (veröffentlicht von Heydemann, Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura, Halle 1881, danach Trendelenburg, Gigantomachie des pergam. Altars, Berlin 1884 S. 54, vgl. denselben in der Philol. Wochenschr. 1882 N. 37) sehen wir unter fünf Kämpferpaaren Artemis mit dem Plektron auf einen zu Boden gesunkenen Giganten eindringen. Dieser allein trägt keinen Helm, er allein, obwohl einer so gut wie unbewaffneten Göttin gegenüberstehend, läfst sein Schwert machtlos zu Boden sinken und begnügt sich damit, derselben starr ins Angesicht zu sehen. Und ähnliches erwähnt Themistius in der Beschreibung einer ehernen Gigantomachie (XIII, 177a p. 217 D.). »Gegen die übrigen Götter, sagt er, erheben die Giganten ihre Waffen, die einen Felsstücke, die anderen Eichenstämme, andre noch anderes. Nur der dem Eros gegenübergestellte Gigant — auf der Seite der Götter kämpfen nämlich auch Eros und Aphrodite mit — ist nicht nur nicht von kühnem Mut beseelt, sondern auch seine Waffen sind ihm entfallen: gelähmt und gebannt (παρειμένος καὶ γεγανυμένος) ergibt er samt den Schlangen sich freiwillig in die Niederlage.« Es erinnert dieser Zug lebhaft an die Episode aus der Zerstörung Ilions, wo Menelaos mit gezücktem Schwert auf Helena eindringt, aber durch deren Liebreiz gebannt dasselbe fallen läfst, eine Episode, die schon in den Metopen des Parthenon dargestellt ist.

Zwischen Artemis und ihrem Gegner sieht man einen bärtigen schlangenfüfsigen Giganten von einem ähnlichen Wolfshund angefallen, wie er Hekate begleitet. Gerade so, wie er das Wild zu packen gewohnt ist, hat er den Giganten im Genick gepackt. Durch diesen geschickten Griff macht er denselben völlig wehrlos: seine Wucht drückt dessen Kopf tief herab und würde ihn ganz zu Boden reifsen, wenn der Gigant sich nicht mit seiner gegen die Erde gestemmten Linken — durch den Schlangenleib verdeckt — aufrecht erhielte. Mit der Rechten greift er nach dem Kopf des Hundes und bohrt dabei den Zeigefinger tief in das rechte Auge desselben. Die Schlange des rechten Beines beifst der Hekate ins Gewand. Wie die ganze Artemisgruppe, gehört auch dieser Gigant zu den am sorgfältigsten ausgeführten Figuren des Frieses. Er ist fast völlig unversehrt erhalten, von einer Frische der Epidermis, als käme er eben aus der Werkstatt, und von einem Fleifs der Ausführung auch im Kopfe, wie er sich nicht häufig im Friese findet. Der Grund hiervon ist ein äufserlicher. Durch die tiefe Lage rückt dieser Kopf mehr in die Augennähe des Beschauers, als die der aufrecht stehenden Figuren. Deshalb wandte ihm der Künstler dieselbe Sorgfalt zu, wie den übrigen unteren Teilen des Frieses, den Schlangenleibern, Schuhen u. dergl. Bei den Köpfen, welche der Augennähe entrückt sind, nimmt man eine viel allgemeinere Formgebung wahr und man würde beispielsweise die Köpfe der Göttinnen in ziemlichem Umfang mit einander vertauschen können, ohne eine wesentliche Änderung des Gesamteindrucks der Gestalten oder gar einen fühlbaren Widerspruch zwischen Kopf und Körper herbeizuführen. Wo bei den Frauenköpfen der Versuch individuellerer Charakteristik gemacht ist, beschränkt er sich auf Äufserlichkeiten, wie gröfsere oder geringere Fülle, Haartracht, Kopfschmuck und ähnliches. In den geistigen Ausdruck Abwechselung zu bringen, durch individuelle Gestaltung der Stirn, des Auges, des Mundes, der Kopfform auf das Antlitz jene Fülle von Leben zu zaubern, wie es in den Gestalten des 4. Jahrhunderts pulsiert, das haben die Künstler sich wenig angelegen sein lassen.

In den Achselhöhlen ist beim Giganten das Haar plastisch angegeben, eine Eigentümlichkeit, welche wir schon beim Giganten des Attalosanathems wahrgenommen haben. Auch der starke Haar- und Bartwuchs, der im Verein mit den buschigen Brauen vom Gesicht nur einen kleinen Teil frei läfst, erinnert an dieses Vorbild. An dem Hunde der Artemis sind alle drei Arten des Reliefs zur Verwendung gelangt: am Kopf, der völlig körperlich heraustritt, das stärkste Hochrelief, am Leib, der am Original zwischen den Beinen der Artemis sichtbar ist, das Flachrelief, am Schwanz ein Mittelding zwischen beiden, eine Art Reliefbehandlung, welche, in der früheren griechischen Kunst ohne Beispiel, an die Stillosigkeit der Barockzeit gemahnt.

Wir beschliefsen die Einzelbesprechung der Gigantomachiereliefs mit dem charakteristischen Stück,

welches sich von der rechten Treppenwange erhalten hat (Abb. 1427). Ein schlangenfüfsiger und aufserdem geflügelter Gigant erhebt in der gewohnten Weise beide Arme zu Wehr und Wurf. Um seine Schultern ist ein Tierfell in der Weise gelegt, dafs nicht die zottige Aufsenseite, sondern die glatte Innenseite sichtbar wird, an deren Rand die Haare wie regelmäfsige Franzen mit gröfster Sorgfalt ausgearbeitet sind. Die Absichtlichkeit der Anordnung (Brunn a. a. O. S. 11) drängt sich hier um so stärker



1427 Gigantomachie des pergamenischen Altars: rechte Treppenwange.

auf, als jene Regelmäfsigkeit der Natur des Felles widerspricht, welche sonst mit aller Treue nachgebildet ist. Der Schlangenkopf des rechten Beines wendet sich gegen einen Adler, der den obersten, schmalsten Teil der Treppenwange — sein rechter Flügel füllte den letzten Ausschnitt derselben — einnimmt. Wie bei der Zeusgruppe schlägt der Adler seine linke Kralle in den Unterkiefer der Schlange, indem er die rechte gekrümmt erhebt. An dieser Platte ist vor allem die Art der Raumfüllung bemerkenswert. So wenig geeignet ein an einer Seite treppenartig ausgeschnittener Raum zur Ausfüllung mit Reliefs an sich sein mag, so vorteilhaft ist dafür die Wahl eines Schlangenleibes, der gerade dazu gemacht erscheint, den Stufen der Treppe mit seinen Windungen zu folgen und die scharfen Winkelausschnitte auszufüllen. Diesen Vorteil hat sich, wie man sieht, der pergamenische Künstler entgehen lassen. Die Schlange folgt nicht nur nicht den Treppenausschnitten, sondern ihre Windungen sind mit unverkennbarer Absichtlichkeit gerade so angeordnet, dafs sie mit jenen kollidieren. Die Folge davon ist, dafs die auf der Abbildung unterste Treppenstufe ein grofses Stück aus dem Oberschenkel des Giganten und dem Schlangenleib herausschneidet, dafs auch die folgende Ecke noch in letzteren etwas eindringt und das letzte Feld unter dem Flügel des Giganten von dem hier à jour gearbeiteten Schlangenringel gar nicht gefüllt wird. Auch der nächste, nicht mehr vorhandene Treppenabsatz mufs in das Gefieder des Adlers eingeschnitten haben. Es sind dies Verstöfse gegen das Gesetz der Raumfüllung, welches recht eigentlich eine Schöpfung der griechischen Plastik schien. Man braucht nur an die aus dem Relief hervorgegangenen Giebelgruppen oder an die Isokephalie der Friese oder an die Hochreliefs

der Metopen zu denken, um dem Gesetz der Raumfüllung als einem überall mafsgebenden zu begegnen, freilich mit einer Einschränkung. Es handelt sich bei dem Giebeldreieck geradeso gut wie beim Quadrat der Metopen und dem langen, schmalen Bande des Frieses um Ausfüllung einer Fläche. Nur die Ausdehnung nach Höhe und Breite, nicht die Tiefe kommt bei diesen Reliefs in Betracht und nur an jene beiden Dimensionen ist das Gesetz der Raumfüllung gebunden. Im Gigantenfries aber erachten sich die Künstler darauf nicht beschränkt, sondern behandeln die Figuren so, als ob ihnen die Entwickelung auch nach der Tiefe unbenommen wäre. So wenig sie irgend eine seitliche Einrahmung, irgend eine Scheidung der Gruppen durch ornamentale oder architektonische Zwischenglieder, ja streng genommen nicht einmal eine obere Begrenzung kennen, da einzelne Reliefteile in das Kranzgesims hineinragen, so wenig sehen sie den Reliefgrund als eine unverrückbare Grenze an, mit welcher sie bei Anlage der Figuren rechnen müfsten. Diese verlieren sich in ihn hinein, treten aus ihm heraus, zwischen zwei für das Auge unverbundenen Körperteilen bildet er das ideale Bindeglied und wo nur immer es angeht, wird seine glatte, materielle Fläche dem Blick durch figürliche Elemente entzogen. Dem entsprechend kennt der Gigantenfries auch nicht die »ideale Oberfläche«, welche sonst im griechischen Relief die Grenze zu bilden pflegt, über welche nach aufsen vorspringende Reliefteile nicht hinausgehen dürfen. Der Oberschenkel eines Giganten in hockender Stellung ragt beispielsweise in seiner ganzen Länge von der Hüfte bis zum Knie unverkürzt aus dem Reliefgrund nach aufsen und springt in voller Körperlichkeit nicht blofs weit über seine Umgebung, sondern auch noch ein gutes Stück über die obere Sockellinie heraus. Wie weit die pergamenischen Künstler in diesem Streben, die Tiefenwirkung des Reliefs zu erhöhen, durch Anwendung von Farbe unterstützt wurden, läfst sich heut nicht mehr ausmachen. Da aber eine, wenn auch in engen Grenzen ausgeführte Bemalung nunmehr auch für die Gigantomachie feststeht, so wird man eine dunkle Tönung des Reliefgrundes umsomehr voraussetzen dürfen, als eine solche an andern kleinasiatischen Denkmälern sich mit Sicherheit hat nachweisen lassen. Dadurch würde die von den Künstlern beabsichtigte Illusion wesentlich gesteigert worden sein.

Auch an den Reliefs der linken Treppenwange, welche bis auf unwesentliche Teile in voller Ausdehnung erhalten und oben auf dem Längenschnitt Abb. 1418 — mit den Ergänzungen — skizziert sind, läfst sich das Einschneiden der Treppenabsätze in die Darstellung deutlich verfolgen, am auffallendsten, wenngleich auf der Zeichnung nicht erkennbar, bei dem zweiten jugendlichen Giganten von oben. Dessen Stellung ist für den ungünstigen Raum wahrhaft genial erfunden. Mit dem rechten Fufs stützt er sich gegen die äufserste Kante der neunten Stufe, mit dem linken Bein kniet er auf der siebenten, die linke Hand ruht auf der sechsten, genug, er ist so komponiert, als stürze er an dem Abhang einer Anhöhe nieder, wobei sich die für die Treppenabsätze notwendige Silhouette von selbst ergab. Doch kreuzt der Künstler absichtlich diese Anordnung, indem er den Unterschenkel des Giganten nicht oben auf der Stufe aufliegen, sondern durch dieselbe fast zur Hälfte unten abgeschnitten werden läfst. Handelte es sich um die Ausfüllung einer Friesfläche, so ständen wir hier einem Beispiel von Künstlerlaune gegenüber, die sich über ein stets beobachtetes Gesetz nur deshalb hinwegsetzt, um es nicht so zu machen, wie andre; so aber erkennen wir auch hier nur den mit äufserster Folgerichtigkeit durchgeführten Grundsatz, die körperliche Wirkung des Hochreliefs durch Nichtachtung der Flächengrenzen zu steigern.

Das Friesrelief macht eine dem plastischen Schmuck des Giebels analoge Entwickelung durch. Wie dieser mit dem Relief (Megarerschatzhaus zu Olympia, Giebelreliefs der Akropolis) beginnt — Purgold in den Ber. d. arch. Ges. zu Berlin Juli 1886 —, dann zu Rundwerken fortschreitet, welche durch ihre geringe Tiefenentwickelung völlig wie Hochreliefs wirken (Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia), bis zuletzt die Figuren — freilich in beschränktem Umfange — nicht mehr blofs neben-, sondern auch hintereinander treten (Westgiebel des Parthenon), ebenso sehen wir in der Gigantomachie das Hochrelief fast bis zur Wirkung von Rundwerken entwickelt. Diese Wirkung konnte freilich nur durch Aufgeben der tektonischen Bedeutung des Reliefbandes erzielt werden. Das Giebelfeld bietet dem plastischen Schmuck unter allen Umständen einen neutralen Raum, das Friesband nur so lange, als es seinen Charakter eines von aufsen umgelegten Streifens nicht verleugnet. Sobald es, wie bei der Gigantomachie, zu einem stützenden Gliede wird, sind seiner plastischen Verzierung bestimmte Grenzen gezogen. Das Auge fordert, dafs in den Figuren oder wenigstens in der Umrahmung derselben der Gedanke des Tragens und Lastens seinen Ausdruck finde. Man hat gemeint, es sei dieser Forderung in dem Gigantenfries in der That Rechnung getragen. Die Gigantomachie sei der »lebendig gewordene Grundbau«, der Stereobat für die obere Säulenhalle, dessen Hochrelief an die *alla rustica* bearbeiteten Quadern eines wuchtigen Unterbaues erinnere (Brunn, Kunstgesch. Stellung d. perg. Gigant. S. 46 ff.). Diese Erklärung würde sicherlich allgemein befriedigen, wenn sie nach der Stelle, welche der Fries am Altarbau einnimmt, und nach den Verhältnissen zwischen Säulen-

halle und Unterbau möglich wäre. Die im Verhältnis zum Unterbau sehr geringe Höhe der Säulenhalle läfst letztere eher wie eine Brustwehr, eine leichte Umrahmung der Plattform erscheinen, als wie eine lastende Tempelhalle, und der so übergewaltig zum Ausdruck gebrachte ›Kampf der statischen Kräfte‹ würde dieser geringfügigen Belastung gegenüber völlig unbegreiflich sein. Diese Säulchen konnten auf leichterem Grunde sicher ruhen. Aber auch der Platz des Frieses scheint dem Gedanken an einen Stereobat *alla rustica* wenig Vorschub zu leisten. Dazu müfste er doch wohl tiefer am Boden sitzen und nicht selbst durch einen Stufenbau und einen seiner eigenen Höhe fast gleichkommenden Sockel emporgehoben sein. Diese Anordnung zeigt, dafs dem Architekten der Fries die Hauptsache beim ganzen Altarbau war, und wenn sich für eine so starke Betonung eines sonst untergeordneten Baugliedes weder eine struktive Begründung noch eine entsprechende Parallele finden läfst, so beweist das eben nur, dafs dieser Altarbau für uns ein einzig dastehendes Denkmal einer nicht sehr skrupulösen Zeit ist, und seine Erbauer dem Figurenschmuck und seiner Wirkung alle andern Rücksichten untergeordnet haben. Der Unterbau trägt den Opferaltar. Dieser wird über die Erde emporgehoben, damit der Rauch frei aufsteige zu den Wohnungen der Götter, die ›vom Berge zu Bergen hinüberschreiten. Aus Schlünden der Tiefe dampft ihnen der Athem erstickter Titanen, gleich Opfergerüchen, ein leichtes Gewölke‹. In diese Tiefe thun wir bei der Gigantomachie einen Blick.

Bei einer Länge von rund 400 und einer Höhe von reichlich sieben Fufs hatte der Gigantenfries einen Flächeninhalt von nahezu 3000 Quadratfufs. Der Parthenonfries hat zwar ca. 520 Fufs Länge, aber nur drei Fufs Höhe, bleibt also im Flächeninhalt um beinahe die Hälfte hinter jenem zurück. Um diesen gewaltigen Raum zu füllen, mufsten die pergamenischen Künstler, welche sich der beabsichtigten Wirkung wegen der ›gesperrten Schrift‹ des Mausoleums- und anderer Friese nicht bedienen konnten, ein Götterheer aufbieten, wie es unseres Wissens bisher die bildende Kunst nicht aufgeboten hatte. So überaus zahlreich gerade die Gigantomachiedarstellungen aus allen Epochen der griechischen Plastik und Malerei sind, in der Regel beschränken sie sich auf die Hauptgötter des Olymp und Herakles. Damit aber konnten unsre Künstler nicht auskommen. Sie mufsten auch zu den niederen Wesen der Götterwelt, auch zu abgelegeneren Gestalten derselben greifen. Es ist eine stattliche Zahl von Gottheiten, die selbst der heutige trümmerhafte Zustand des Frieses noch erkennen oder aus Inschriften entnehmen läfst. Mit Sicherheit werden an ihrer Erscheinung erkannt: Zeus, Athene, Nike, Apollo und Artemis, Helios, Dionysos mit den Satyrn, Hekate, Kybele; mit Wahrscheinlichkeit: Eos, Selene, Hera, Boreas, ein Kabir. Hierzu kommen aus Inschriften an bekannten Gottheiten nicht weniger als fünf Meerwesen: Okeanos, Poseidon, Amphitrite, Nereus und Triton, sodann Ares, Aphrodite und Leto; an weniger geläufigen Themis, Dione, Enyo und Asteria, die Schwester der Leto und Mutter der Hekate. Gerade die letzten Namen zeigen, bis zu welchen Gestalten die Künstler sich versteigen mufsten, um den Anforderungen des Raumes gerecht zu werden, wie sie Himmel, Erde und Meer absuchen mufsten, um in ihrem Götterheer keine Lücken zu lassen. Und alle diese zahlreichen Kämpfer und Kämpferinnen mufsten, so friedlich auch sonst ihre Wirksamkeit sein mochte, bewaffnet sein. Das erforderte ein ungeheueres Arsenal. Zwar gaben die Attribute der Götter schon vieles her. Aufser den eigentlichen Waffen wie Schwert und Lanze, Bogen und Keule, liefsen sich darunter Dreizack, Thyrsus, Scepter, Blitz, Hammer, Fackel und ähnliche vortrefflich als solche verwenden; aber das ganze Heer damit auszustatten, waren ihrer immer noch nicht genug. Deshalb mufsten die Künstler, wo es anging, neue Waffen ersinnen — bei gewissen Lanzen und Schwertern meint man Anklänge an g a l l i s c h e Waffen zu finden —, oder aber die gleichen bei mehr als einer Figur verwenden. Von jenen soll nur eine wegen ihrer Seltsamkeit und wegen des Interesses, das sich an ihre Trägerin knüpft, erwähnt werden: eine Hydria, um deren Bauch sich eine kleine lebendige Schlange ringelt (abgeb. Arch. Ztg. 1884 S. 213). Eine Göttin mit Kopfschleier, Binden (στέμματα) im Haar, Überschlagchiton und fest über die Brust gelegtem Mantel schleudert dieselbe auf einen vor ihr aufs Knie gestürzten Giganten. Dieser sucht sich mit einem Schilde gegen den Wurf zu decken, die Göttin aber hat den oberen Schildrand mit der Linken gefafst, um ihn herabzureifsen und ihrem Geschosse freie Bahn zu schaffen. Eine grofse Schlange unterstützt den Angriff der Göttin. Trotz dieser charakteristischen Situation hat sich bisher eine nach allen Seiten befriedigende Deutung der ›Schlangentopfwerferin‹ nicht finden lassen. Festgestellt ist nur, dafs das von einer Schlange umwundene Gefäfs in mehreren Kulten, z. B. der Isis, der Dioskuren, der Heilgötter, vorkommt (Puchstein, Arch. Ztg. a. a. O.), Kulte, in welchen Geheimdienst eine hervorragende Rolle spielt, so dafs das Schlangengefäfs als ein Gegenstück zur *cista mystica* des Dionysoskultus gefafst werden darf. Auf einem Diptychon (Müller-Wieseler II, 61, 792) ist dasselbe mit einer solchen *cista* zusammen einer Hygieia als Attribut beigegeben und es ist bei dem grofsen Ansehen, dessen sich der Kult der Heilgötter in Pergamon erfreute, noch immer das wahrscheinlichste, dafs auch die Schlangen-

topfwerferin diesem Kreise angehört. Dann wird sie wegen ihrer matronalen Erscheinung als Epione, Gemahlin des Asklepios, zu fassen sein (Trendelenburg, Wochenschr. f. Philol. 1885 N. 30, Roscher, Jahrb. f. Philol. 1886 S. 225 ff.).

Bei dem ganz feststehenden System von Attributen, welches die griechische Kunst für die Göttergestalten ausgebildet hatte, mufste übrigens sowohl die Hinzufügung aufsergewöhnlicher, wie die mehrfache Wiederholung der bekannten Abzeichen Undeutlichkeit und Verwirrung im Gefolge haben. Wenn mehr als eine Göttin Schild und Lanze, Bogen, Fackel u. dergl. trug, hörten diese Attribute auf, sichere Erkennungszeichen zu sein, und nur die Inschriften konnten den Beschauer darüber belehren, welche bestimmte Gottheit sich der Künstler unter der Bogenspannerin, der Fackelträgerin gedacht hat. Deshalb ist die Einzeldeutung heute, wo die Inschriften fehlen oder doch von den zugehörigen Figuren getrennt sind, durch die Fülle ähnlich charakterisierter Gestalten aufserordentlich erschwert, zumal die Künstler auch mit den für bestimmte Gottheiten feststehenden Attributen allem Anschein nach sehr willkürlich umgegangen sind. Kybele z. B. trägt Bogen und Köcher, und wer mag sagen, wie viel anderen Gottheiten ihre gewöhnlichen Attribute durch die für den Kampf nötigen Waffen genommen sind. Da nun auch, wie bemerkt, eine individuellere Charakterisierung der Götter und Göttinnen in der Formgebung des Körpers und Gesichtes meist nicht angestrebt wurde und bei der grofsen Zahl dieser Wesen auch schwerlich angestrebt werden konnte, so fehlte für deren Bestimmung jede sichere Grundlage, und das unkünstlerische Auskunftsmittel, in den Inschriften den letzten und oft gewifs einzigen Schlüssel zur Lösung zu geben, war durchaus geboten. So trifft die Plastik in ihrer Entwickelung an einem ihrer Endpunkte mit ihrem Ausgangspunkt zusammen. Auf archaischen Reliefs vermitteln, wie auf archaischen Vasen, Inschriften das Verständnis der Darstellungen. Die Zeit der vollendeten Kunst sieht im Bewufstsein ihrer Kraft von diesem Hilfsmittel ab; die Diadochenzeit kommt wieder darauf zurück. Anfang und Ende der Kunstentwickelung treffen darin zusammen, und zwar aus gleicher Ursache. Beidemal fürchteten die Künstler nicht verstanden zu werden, jene, weil sie ihrer Kunst zu wenig, diese, weil sie ihr zu viel zutrauen.

Wenn so die Deutung der einzelnen Figur aus sich selbst heraus in vielen Fällen zweifelhaft bleiben mufs, so läfst sich für das Verständnis derselben mancher Aufschlufs erwarten, wenn es gelingt, ihren ursprünglichen Platz am Altarbau nachzuweisen. Es hat sich nämlich schon jetzt die Beobachtung machen lassen, dafs verwandte Wesen am Fries zusammengruppiert waren. So erscheinen zu beiden Seiten der Südostecke Lichtgottheiten, unter ihnen Artemis und Hekate, jede von ihrem Hunde begleitet. Wir zählen drei solcher Hunde, je einen bei Artemis und Hekate auf der Ost-, den dritten, gleichfalls bei einer Göttin, auf der Südseite. So bilden die drei gleichen Tiere schon äufserlich ein Band zwischen den Gruppen auf der Ost- und auf der Südseite. Ganz ähnlich werden an der Südwestecke die Gruppen durch drei Löwen als zusammengehörig charakterisiert. Hier nimmt auf der Westseite eine nach links schreitende Göttin den Eckplatz ein, vor welcher ein Löwe gegen einen nach hinten übergefallenen Giganten ansprengt. Auf der Südseite aber bildet die imposante Gestalt der auf einem Löwen reitenden Rhea-Kybele mit ihren Begleitern den Abschlufs, eine Gruppe, welche gleich der Zeus- und Athenagruppe vor den übrigen Mitkämpfern besonders ausgezeichnet ist. Schon die Ausdehnung, welche die auf dem Löwen mehr liegende als sitzende Göttin einnimmt, ist gegenüber dem sonst im Friese beliebten Zusammendrängen der Figuren eine ungewöhnliche. Noch mehr aber wird die Figur durch ihre Begleiter herausgehoben: einen Adler, dessen Blitz durch Umwinden mit heiligen Binden ausgezeichnet ist, eine Göttin und einen hammerschwingenden Mann (nicht unwahrscheinlich als ein Kabir angesprochen), welche beide dem Löwen voranstürmen. Die bedeutsame Betonung der Gruppe entspricht den engen Beziehungen zwischen Pergamon und Pessinus, dem Hauptsitze des Kybelekultus, und dem grofsen Ansehen, das die Göttermutter auch in Pergamon selbst genofs. Ein dritter Löwe eilt neben einer langgelockten, die Lanze schwingenden Göttin her und zermalmt mit den Zähnen den linken Arm eines gestürzten Giganten, dem er seine Pranken in Schulter und Schenkel schlägt. Auch diese Gruppe gehört zweifellos an die Südwestecke, wenngleich sie an die eben beschriebenen nicht unmittelbar anschliefst. Endlich bietet auf der Treppenseite des Altars die linke Treppenwange (s. oben den Längenschnitt Abb. 1418) und die linke Frontseite — von der Nordwestecke bis zur Treppe — ein drittes Beispiel zusammengruppierter verwandter Gottheiten. Hier sind es Seewesen. Sie beginnen an der Nordwestecke mit einer tritonartigen Gestalt (menschlicher Oberkörper auf einem Pferdeleib, der in Fischform ausläuft), dann folgt — durch die Inschrift auf dem zugehörigen Gesimsstück sicher gestellt — Amphitrite, ferner — auf der Treppenwange — Nereus, gleichfalls inschriftlich gesichert, mit einer Kapuze von Fischhaut, endlich wieder eine Göttin, welche durch ihre aus Fischhaut und Seegewächsen gefertigten Stiefel gleichfalls dem Kreise der Seewesen zugewiesen wird. Ob das folgende Kämpferpaar, der mit einer Exomis bekleidete Mann (Poseidon?

Hephästos?) und die keulenschwingende Frau auch noch zu den Seegöttern gehören, ist zweifelhaft.

Nach diesen Beispielen läfst sich annehmen, dafs das Prinzip, Verwandtes zusammenzustellen, mehr oder weniger streng im ganzen Friese festgehalten ist. Die Deutung der Einzelfiguren wird also stets die umgebenden Gruppen mitberücksichtigen müssen, auch wenn beim Fehlen aller trennenden Glieder es oftmals ungewifs bleiben mufs, wo die eine Reihe aufhört, die andre anfängt. Aufser den erwähnten Fällen ist bisher mit Wahrscheinlichkeit der Platz gefunden für die Zeus- und Athenagruppe auf der Ost-, für die Dionysosplatte auf der Westseite (Ecke rechts an der Treppe auf der Frontseite). Auch die Nordostecke scheint in einer längeren Folge von Platten erhalten zu sein.

Viel ungebundener, als bei den Göttern, deren Gestalten und Attribute im wesentlichen gegeben waren, konnten die Künstler ihre Phantasie bei Bildung der Giganten walten lassen. Von der edelsten Menschengestalt, die eines Gottes würdig wäre, bis zum widerwärtigsten Ungeheuer, haben sie die ganze Stufenleiter menschlicher und mischgestaltiger Wesen durchlaufen und mit vollendeter Virtuosität eine Reihe von überraschenden, wenn auch nicht selten barocken Gestalten geschaffen. Die Variationen, in denen sie das Grundthema einer aus Mensch und Tier gemischten Bildung abwandeln, sind meist etwas äufserlicher Art, die Elemente, die sie verwenden, sind nicht eben neu, immerhin aber zeugen diese Mischwesen von ungewöhnlicher Gestaltungskraft und künstlerischem, seiner Wirkung stets sicherem Takt. Ob die einfachste Art der mischgestaltigen Giganten, ein Menschenleib, dessen Beine in Schlangen auslaufen, eine Neuschöpfung der pergamenischen Künstler oder eine ältere Bildung ist, darüber ist bisher, obwohl vieles für das letztere spricht (Kuhnert in Roschers mythologischem Lexikon unter ›Giganten‹), eine sichere Entscheidung nicht getroffen. Die mit dem Gigantenfries so vielfach sich berührenden Reliefs aus dem Athenatempel zu Priene (Proben bei Overbeck, Plastik II, Fig. 116), in welchen man einen Anhalt zur Entscheidung dieser Frage zu haben glaubte, weil sie aus einem sicher vor 323 entstandenen Bauwerk herrühren, haben sich als nicht zum Tempelfries, also auch nicht zu dem chronologisch feststehenden Bau gehörig erwiesen (Wolters, Jahrbuch d. arch. Instit. I, 56 ff.). Wenn sie aber zu dem Schmuck des Tempelinneren gehören, ist ihre Priorität vor dem Gigantenfries durch die Weihinschrift (Dittenberger, Sylloge 117) nicht mitbezeugt, denn das Innere der Cella hat in späterer Zeit manche Umwandlungen erfahren (Furtwängler, Arch. Ztg. 1881 S. 308). Aus stilistischen Gründen aber auf ein Früher oder Später zu schliefsen, ist gerade bei Werken der hellenistischen Periode sehr mifslich, weil hier die Kontinuität der Entwickelung aufgehört hat oder wenigstens nicht mehr nachweisbar ist. So wenig also bisher die Abhängigkeit der Reliefs von Priene vom Gigantenfries überzeugend nachgewiesen ist, denn der weniger schwungvolle Vortrag, die gröfsere Einfachheit und natürlichere Haltung der Figuren — z. B. bei der Kybele — sprechen unseres Erachtens eher für ein höheres Alter derselben, so wenig ist doch auch das Umgekehrte zu beweisen und das Wahrscheinlichste bleibt die Annahme, dafs beide auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Aber auch wenn die pergamenischen Künstler schlangenfüfsige Giganten noch nicht vorgefunden haben sollten, kann doch von einer wirklichen Neuschöpfung nicht die Rede sein. Denn in dem schlangenfüfsigen Kekrops (s. oben S. 492) und in den sog. Typhoeusdarstellungen schwarzfiguriger Vasen (von Kuhnert a. a. O. als Giganten bezeichnet) lagen so ähnliche Bildungen vor, dafs es nur geringer Modifikationen bedurfte, um sie als Giganten zu verwenden.

Bei den Schlangenfüfslern erreichen die Künstler dadurch Abwechselung, dafs sie die Beine bald von den Hüften, bald von den Knieen an in den Schlangenleib übergehen lassen und den Übergang bald durch spitze, flossenähnliche Gebilde verdecken, bald ohne Hülle lassen. Bisweilen treten, um das Übermenschliche zu steigern, zu den Schlangenfüfsen noch Flügel, die sich auch bei ganz menschlich gebildeten Giganten finden. Auch hier wissen die Künstler mannigfach zu variieren. Bald sind es einfache, bald Doppelflügel, bald blofse Federn, bald ein Gemisch von Federn und Elementen von Seetieren oder Seepflanzen, die einen äufserst phantastischen Eindruck machen. Den Gipfel endlich bilden wirkliche Monstra, wie der schon erwähnte Gigant mit Löwenkopf und Tatzen, und der mit dem Stiernacken und dem Fettleibe. Die letzte Ausgrabungsepoche hat wohl die barockste Mischbildung dieser Art ans Licht gebracht: einen im übrigen ganz menschlich gestalteten Giganten mit Flügeln, Vogelkrallen an Händen und Füfsen und einer Schlange als Schwanz!

So wird das Auge von immer überraschenderen, immer phantastischeren Wesen getroffen, ein Mittel, welches den Künstlern notwendig erschien, um den Beschauer durch das stete Einerlei der Kampfscenen nicht zu ermüden. Ob dies Mittel seinen Zweck erreicht hat, ist sehr fraglich. Wie rauschende Musik, auch wenn sie noch so sehr durch geniale Einfälle gewürzt ist, auf die Dauer abspannt und ermüdet, so auch ein Bildwerk, das gleich von vornherein alle Sinne gefangen nimmt, die Aufmerksamkeit aufs höchste spannt, sich in Reizmitteln, das Interesse zu erregen, überbietet. Die einzelne Figur, die einzelne Gruppe wird Bewunderung, vielleicht Freude erregen, die Überfülle aber stumpft ab und der Gesamteindruck

bleibt um so weniger erfreulich, je mehr der Beschauer inne wird, dafs dem Werke schliefslich doch das Beste, wahrhaft künstlerische Erfindung, abgeht. So grofs die Fähigkeit der Künstler ist, allerhand gegebene Elemente zu bunten, anziehenden Gestalten zu verbinden, so gering ist der Vorrat wirklich künstlerischer Motive, über welchen sie verfügen. Eine Stellung, die ihnen geläufig ist, wiederholen sie ohne Scheu immer wieder. Dem Motiv, dafs eine Figur aus dem Hintergrund über einen Gefallenen hinweg hervortritt, begegnen wir schon in den wenigen oben gegebenen Proben dreimal: bei Apollo, dem Giganten vor Helios und bei Zeus; nicht weniger oft findet es sich auf andern Teilen des Frieses verwendet. Noch häufiger treffen wir Gestalten, die ihren Gegner im Haar gepackt haben, ihm einen Fufs auf den Schlangenleib setzen, oder eine Fackel oder Lanze zum Stofs erheben. Auch das reizende Motiv des Adlers, der eine Schlange krallt, wird durch öfteres Wiederholen seiner Wirkung beraubt. Völlig zur Manier endlich ist das Aufschlagen des Gewandes unmittelbar über den Füfsen geworden, das durch nichts anders motiviert ist, als durch die Absicht, das schön verzierte Schuhwerk sichtbar zu machen. Dergleichen Wiederholungen werden auf die Dauer um so auffallender und lästiger, je schöner und wirkungsvoller das Motiv an sich ist, und wenn irgend etwas die grofse Kluft ermessen läfst, die zwischen dem Gesamteindruck des Mausoleums- oder gar des Parthenonfrieses und unserer Gigantomachie besteht, so ist es neben der Fülle der Motive der sparsame Gebrauch, der dort von dem Überraschenden, Ungewöhnlichen gemacht wird.

Schon fühlbar ist die veränderte Kunst- und Geschmacksrichtung des Gigantenfrieses auch gegenüber den Skulpturen aus der Zeit des Attalos. Gemeinsam ist ihnen die Richtung auf das Pathetische. Das körperliche Leiden nimmt hier wie dort einen breiten Raum ein, aber während es bei den Gallierfiguren ins Rührende gemildert, ist es hier ins Grausige gesteigert, das allerdings auf der einen Seite hart ans Rohe, auf der anderen hart ans Burleske streift. Eine Göttin tritt dem tot hingestreckten Gegner ins Gesicht, eine andre sehr jugendliche, deren schwere Schaftstiefel wenig zu ihren leichten Schwingen passen wollen (Iris?), sticht mit einer Überlegung, die einem Chirurgen Ehre machen würde, ihre Lanze von oben dem Giganten genau in die Karotis, eine dritte fährt mit ihrer Fackel dem Giganten gerade ins Gesicht, dafs er laut aufschreit. Dafs ein Pfeil gerade ins Auge trifft, dafs der eine Gegner der Artemis ihrem Hund seinen Finger ins Auge bohrt, dafs das Fettungetüm mit dem Schwerte abgefangen wird, wie ein Eber, dafs der Blitz des Zeus den Oberschenkel des Giganten so durchbohrt, dafs seine Zinken unten wieder herauskommen, dafs man dem Löwen, der den Arm des Gestürzten zermalmt, von vorn in den Rachen sieht, alles das sind Züge einer Geschmacksrichtung, die an stärkere Würzen gewöhnt ist, als es, nach den erhaltenen Werken zu urteilen, die Zeit des Attalos war. Und der gleichen Steigerung und Vergröberung begegnen wir in den Bewegungen, in der Formgebung, in der Charakteristik. Die Figuren sind bis an die äufserste Grenze ihrer Kraft angespannt, die gleiche Aufregung, die gleiche Leidenschaftlichkeit hat sich aller, ob Gott, ob Gigant, bemächtigt. Dadurch werden die Stellungen bis zum Gezwungenen gesteigert, die schwungvollen Bewegungen erhalten einen Beigeschmack vom Theatralischen, die Sprache der Geberden vom Rhetorischen, das Pathetische vom Pathologischen, die Kunst der Formgebung vom Virtuosen. Und darauf beruht es, dafs der Eindruck des Ganzen ein wesentlich äufserlicher bleibt, dafs, wenn das erste Staunen vorüber und die bezaubernde Wirkung des lebendig gewordenen Marmors verwunden ist, der Beschauer je länger, desto mehr die Leere empfindet, über welche bei Mangel an wirklichen Gedanken auch die virtuoseste Handhabung aller äufseren Mittel nicht hinwegtäuschen kann.

So ist uns in der Gigantomachie des pergamenischen Altars ein Werk erhalten, welches, an den höchsten Schöpfungen der griechischen Plastik gemessen, zwar starke Spuren vom Niedergange des reinen Geschmacks und eine merkliche Abnahme des Gefühls für das Edle und Einfache zeigt, aber als Monumentalwerk ersten Ranges und als technische und dekorative Leistung uns einen ganz neuen und überraschenden Einblick in den Entwickelungsgang der griechischen Plastik thun läfst. Wir haben uns bei seiner Besprechung wiederholt des Ausdruckes »barock« bedient und möchten, um nicht mifsverstanden zu werden, darauf hinweisen, dafs uns dabei als eine Parallele aus der modernen Barockskulptur Werke, wie etwa der grofse Kurfürst auf der Langen Brücke zu Berlin, vorgeschwebt haben. Heute betrachten wir die Kunstentwickelung eines Volkes, nach einem geläufigen Bilde, nicht mehr als ein Aufsteigen zu einer Höhe und ein Herabsteigen von derselben, sondern wir erblicken darin mehrere Höhen neben- und hintereinander, deren jede für sich einen selbständigen Markstein bildet, dessen Bedeutung zunächst nur an seiner eigenen Zeit geprüft, aus seiner eigenen Zeit heraus verstanden werden soll. Halten wir dieses fest, so haben wir in der That in der Gigantomachie eine »neue Kunstepoche« gefunden, die von den vorhergehenden, wie von den folgenden durch scharfe, charakteristische Merkmale geschieden ist.

Der kleine Fries.

Der kleinere der beiden Altarfriese befindet sich gegenwärtig (Oktober 1886) noch in den Magazinen

des Berliner Museums, um, so weit es möglich sein wird, wieder zusammengesetzt zu werden. Bisher sind nur ganz wenige Stücke daraus veröffentlicht, welche wir nach den Abbildungen bei Overbeck (Plastik II Fig. 133) mit Weglassung eines unbedeutenden Fragmentes hier beifügen. Auf Abb. 1428 sehen wir unter einer Platane (Blatt am Stamm links oben) die durch Löwenfell, Keule und gewaltige Muskulatur deutlich charakterisierte Gestalt des Herakles. Das linke Bein über das rechte geschlagen (das Original ist jetzt vollständiger als die Zeichnung) stützt er die Keule auf einen — in der Zeichnung, wo die Oberfläche fälschlich wie beschädigt erscheint, nicht deutlich wiedergegeben — Fels und lehnt sich



1428 Telephosfries des pergamenischen Altars: Herakles und Telephos.

mit der linken Achselhöhle auf deren von der Rechten bedeckte Spitze. Sein Blick ruhte augenscheinlich auf einer Gruppe am Fuße des Felsens, wo ein Kind im Begriff ist, sich an die Euter eines Tieres zu legen, das im Original als zum Katzengeschlecht gehörig (Löwin?) erkennbar ist. Diese Gruppe ist mit einer gleich zu erwähnenden Abweichung aus Darstellungen auf Wandgemälden und Münzen bekannt und wurde schon bei Auffindung dieser Platte richtig als Herakles und Telephos gedeutet. Herakles hatte Auge, die Tochter des Königs Aleos von Tegea in Arkadien, welche Priesterin der Athena Alea war, im Rausche geschwängert, und diese den Telephos geboren. Um den Frevel zu sühnen, wurde das Kind, nach der in Pergamon geläufigen Version der Sage, im nahen »Jungfrauengebirge« (Παρθένιον ὄρος) ausgesetzt und dort von einer Hindin gesäugt. So zeigen den Vorgang pergamenische Münzen (Arch. Ztg. 1882 S. 264). Immer ist es eine Hirschkuh, die das Kind säugt, nie, wie auf dem Relief, eine Löwin. Diese Abweichung entzieht sich vorderhand einer Erklärung, denn auf dem bekannten pompejanischen Wandgemälde (Helbig 1143) ist der Löwe, wie der Adler, nach der gewifs richtigen Erklärung von Otto Jahn nur deshalb zugesetzt, um das Wunder der Erhaltung des Knäbleins in dem von Raubtieren bevölkerten Felsengebirge nur um so eindringlicher zu betonen. Möglich wäre es, dafs hierdurch Telephos, welchen die Mutter von allen Herakliden μάλιστα ἐοικότα ἔτεκε τῷ πατρί (Paus. X, 28, 8), als ein λέοντος σκύμνος bezeichnet werden sollte, eine Bezeichnung, die vielen Helden geworden ist.

An Auge vollzog der Vater die aus der Danaesage bekannte Strafe: er liefs sie in eine Lade geschlossen den Meereswellen preisgeben. Auch diese Scene ist im Friese dargestellt. Eine felsige Gegend bildet in ganz malerischer Weise den Hintergrund. Vier Männer sind damit beschäftigt, eine längliche Lade mit Deckel, welche einem kleinen Schiffe nicht unähnlich ist, herzustellen. Der eine sägt, der zweite hantiert mit einem Drillbohrer, der dritte arbeitet mit einer Axt, der vierte schlägt mit einem Hammer auf ein Stemmeisen. Links von dieser Gruppe steht in langem Gewande mit Gürtel und Schwertriemen eine männliche Figur — zum gröfsten Teil weggebrochen —, welche der Arbeit zuschaut. Im Hintergrunde sitzt ganz verhüllt, auch das Hinterhaupt mit einem Schleier bedeckt, Auge vornüber gebeugt, mit der Linken das Kinn stützend, ein sprechendes Bild tiefer Trauer. Vor ihr stehen zwei Dienerinnen mit Gerät. Bemerkenswert ist, dafs der kleine Telephos hier nicht gegenwärtig ist, also nicht Mutter und Kind zusammen ausgesetzt werden, wie Hekatäus erzählt und Euripides gedichtet hatte, sondern die Mutter allein in die Lade geschlossen werden soll. Auch dies war ein Zug pergamenischer Lokalsage, wie eine Münze der pergamenischen Hafenstadt Elaia beweist, auf welcher der Kasten gleichfalls mit Auge allein dargestellt ist, den vier Fischer in einem Netz an der Mündung des Kaïkos an das Land gezogen und soeben geöffnet haben (Marx, Mitteil. d. athen. Inst. X, 21). Die matronale Verhüllung der Auge findet, wenn sie nicht eine Hindeutung auf die Athenapriesterin ist, ihre Erklärung darin, dafs dieselbe als eine dem Tod Geweihte dem Gott der Unterwelt vermählt gedacht wird. Deshalb werden auch Gegenstände zur Ausstattung des Grabes, denn ein solches ist die Lade, herbeigebracht, ein Zug, der auf Bildwerken vielfach bei Aussetzungen von Frauen, z. B. der Andromeda, vorkommt (Annali 1872 p. 116 ff.).

Auge findet bei dem Myserkönig Teuthras gastfreundliche Aufnahme und wird nach Hygin. fab. 99

seine Pflegetochter. Telephos aber wächst in Arkadien auf und kommt auf Weisung des Orakels, welches er über seine Mutter befragt, als Jüngling nach Mysien (Belege bei Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythol. unter »Auge«). Hier verspricht ihm Teuthras die Nachfolge in der Herrschaft und seine Pflegetochter Auge zur Frau, wenn er ihm gegen den Aphariden Idas, der ihn vom Thron stofsen wolle, Beistand leiste. Der Feind wird besiegt und Auge von Teuthras dem Telephos zugeführt. Auf Telephos' Landung in Mysien, seine Begrüfsung durch Teuthras, seinen Auszug zum Kampf und seine beabsichtigte Verbindung mit Auge scheinen sich mehrere Scenen des Frieses zu beziehen. So sehen wir ein grofses Schiff dargestellt, von dessen Treppe herab ähnlich wie auf der Ficoronischen Cista (oben S. 454 Abb. 501) ein Mann ans Land steigt; ein anderer trägt auf dem Rücken einen schweren, in ein zottiges Fell eingewickelten Ballen aus dem Schiffe, ein dritter scheint mit einem Ruder das Schiff gegen das Ufer zu drücken. Weiterhin finden wir zwei Männer mit Gefolge, welche sich einander die Rechte zur Begrüfsung reichen. Dann folgt Rüstung und Kampf. Ein geharnischter Krieger legt sich mit Hilfe einer Frau den Schild an, eine zweite bringt Helm und Lanze herbei. Vom stattgehabten Kampf zeugt die mit Haufen dicht übereinander getürmter Leichen bedeckte Wahlstatt; Männer sind beschäftigt, den Gefallenen die Waffen auszuziehen. Aber dem Kampf folgt der Lohn. Vor einem altertümlich strengen Götterbilde (Hera? Aphrodite?) auf hohem, breitem Bathron und umrahmt von einer auf dem Friese mehrfach vorkommenden Nischendekoration wird Auge, bräutlich gekleidet und verschleiert, von dem hinter ihr schreitenden Teuthras geleitet, der ihren linken Arm leise von unten mit seiner Rechten stützt. Er trägt Chlamys, Stiefel und Scepter. Sehr schön ist die Haltung Auges, welche, schamhaft das Haupt neigend, zögernden Schrittes vorwärts geht und mit jener schon aus Homer bekannten Geberde züchtiger Frauen den Kopfschleier in der Höhe der Wangen mit der Rechten fafst (ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα α 334 u. ö). Die linke Hälfte der Scene mit Telephos fehlt. Ein Gastmahl scheint die Hochzeitsfeier zu beschliefsen. Auf einer Kline sitzen drei Männer, der mittlere von ihnen, durch den Ehrenplatz und das Scepter ausgezeichnet, ist offenbar Teuthras. Ihnen gegenüber sitzt auf einer zweiten Kline eine Frau (Auge) im Schleier neben einem bärtigen Mann (Telephos), dem sie ihr Gesicht zuwendet. Im Hintergrunde ein Doryphoros. Links wird die Scene durch einen Weinschenk, in der erhobenen Rechten den Krug, in der Linken die Schale, rechts durch einen Diener mit einer Fruchtschüssel abgeschlossen: eine der wenigen, wenn nicht die einzige Scene, welche, von einzelnen Brüchen und kleineren Lücken abgesehen, ganz vollständig erhalten ist.

Als nun Auge von Telephos ins Brautgemach geleitet ist, will sie sich, wie Hygin. fab. 100 nach einer Tragödie weiter erzählt, des Herakles eingedenk, dem Sterblichen nicht hingeben und zückt das Schwert gegen den eigenen Sohn. Da aber erhebt sich eine ungeheuere Schlange zwischen beiden und nun erfolgt die Erkennung zwischen Mutter und Sohn. Auch diese Scene finden wir auf dem Friese, wenngleich mit einer bemerkenswerten Abweichung. Unmittelbar anschliefsend an das eben beschriebene Hochzeitsmahl sehen wir das Brautgemach dargestellt, durch einen weiten Vorhang im Hintergrunde abgeschlossen. Rechts weicht Auge mit weit ausgebreiteten Armen, links in ähnlicher Haltung Telephos vor einer riesenhaften Schlange zurück, deren Leib eine ganze — jetzt fehlende — Platte ausgefüllt haben mufs. Bis zur Decke ringelt sich das Ungeheuer empor und man sieht an der Haltung von Auge und Telephos, dafs sie kurz vorher nahe bei einander gesessen haben und erst durch die Schlange getrennt sind. Ein Schwert kann Auge nicht gehalten haben, denn ihre Rechte hat den Kopfschleier gar nicht losgelassen. Die Schlange ist hier also nicht erschienen, um die Tötung des Telephos durch Auge, sondern um die Blutschande zu verhindern. Auch hier ist die Gestalt der Auge, der Ausdruck des Entsetzens, das leicht gegürtete, ärmellose Gewand und der wallende Schleier von besonderer Schönheit.

Eine andre Scenenreihe bezieht sich auf die Landung der Griechen in Mysien. Diese verheeren, auf ihrer Fahrt nach Troja hierher verschlagen, das Land, welches sie für das trojanische halten, und werden von Telephos und seinen Mysern angegriffen. Vor Achill aber mufs Telephos fliehen. Auf der Flucht verstrickt er sich in eine Weinrebe, strauchelt und wird von Achill am Schenkel verwundet. Nur der sie schlug, vermag die Wunde zu heilen, so lautet der Orakelspruch. Deshalb macht Telephos sich auf nach Argos, ergreift in Agamemnons Palast den kleinen Orest, flüchtet mit ihm auf den Hausaltar und droht, ihn mit dem Schwerte zu töten, falls Achill sich nicht dazu verstehe, ihn zu heilen. So erzwingt er die Heilung durch den Rost des Speeres. Sicher scheint zunächst Telephos' Verwundung auf dem ἀμπελόεν πεδίον erkennbar zu sein: ein Krieger, vom Rücken gesehen, hält in der gesenkten Rechten die Lanze gefällt, vor ihm ein nackter Mann zur Flucht gewendet, unten an mehreren Stellen Blätter von Weinreben. Ob der Torso eines Dionysos hierzu oder zu einer anderen Scene gehört, ist, da er nicht unmittelbar an die Platte päfst, nicht zu entscheiden. Sehr deutlich ferner ist Telephos' Abenteuer im Palast Agamemnons zu erkennen (Abb. 1429). Den kleinen

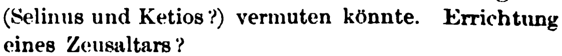
Orest unter dem linken Arm, die Rechte zum Stofs mit dem — fehlenden — Schwert erhoben, hat sich Telephos auf den Altar gesetzt. Unmittelbar über der Bruchstelle sind die mehrfach umgeschlungenen Binden zu sehen, welche um die Wunde am linken Oberschenkel gelegt sind. Eine Dienerin mit langem, durch keine Binde gehaltenem Haar — man hat in ihr ein Gegenstück zu der Gallierin der ludovisischen Gruppe gefunden — kniet vor dem Altar und blickt sich erschreckt nach Telephos um. Hinter derselben ist von Agamemnon die linke Hand mit dem Scepter und Teile des Mantels sichtbar; auch sein Kopf hat sich neuerdings vorgefunden.



1429 Telephosfries des pergamenischen Altars: Telephos bei Agamemnon. (Zu Seite 1271.)

Unerwartet stöfst man inmitten dieser Darstellungen aus der pergamenischen Landessage auf die Episode eines Amazonenkampfes: ein Jüngling, nackt bis auf die Chlamys am linken Arm, in der Rechten ein Schwert, hat das Pferd einer Amazone von vorn am Zügel ergriffen, während die Reiterin mit einer zierlich gearbeiteten Streitaxt einen Streich gegen einen zweiten Gegner führt. In welcher Verbindung der Amazonenkampf mit Pergamon steht, darüber scheint eine Überlieferung zu fehlen. Kann die ephesische Amazonensage, vielleicht durch Vermittelung des Herakles, des Ahnherrn der Telephiden, und des als καθηγεμών verehrten Dionysos hier hineinspielen? Ἔθυσαν (die Amazonen) τῇ Ἐφεσίᾳ θεῷ . . . ἡνίκα Ἡρακλέα ἔφυγον αἵδε καὶ Διόνυσον (Pausanias VII, 2, 4), eine Sage, die weiter ausgesponnen bei Plutarch, Quaest. gr. 56 vorliegt: φεύγουσαι Διόνυσον ἐκ τῆς Ἐφεσίων χώρας εἰς Σάμον διέπεσον (vgl. Tac. Ann. III, 61). Der Sarkophag Arch. Ztg. 1845 Taf. XXX, auf welchem unter anderen Gegnern des Dionysos und seines Thiasos auch eine angebliche Amazone zu Pferde erscheint — sie trägt Anaxyriden, wie ein anderer Reiter derselben Darstellung —, bedarf sehr der Nachprüfung (Original zu Cortona), ehe er weitere Schlüsse erlaubt.

In anderen Scenen scheint (nach einer Vermutung von Fabricius) die Einsetzung von Kulten und Errichtung von Heiligtümern, deren ἵδρυσις ja zur Gründungssage der Stadt gehört, dargestellt. So steht auf einem runden altarähnlichen Unterbau eine bis auf die Beine weggebrochene Statue eines Gottes (Apollo?) unter einem Lorbeerbaum, vor welcher ein Jüngling kniet, der auf den Altar zu schreiben scheint. Hinter ihm steht ein bärtiger Mann in langem Ärmelgewand mit Binden im Haar (Priester), der die Rechte zum Gotte emporhebt. Sicherlich wäre eine ἵδρυσις ἱεροῦ durch die Errichtung einer Statue der Gottheit und das Daraufsetzen der Weihinschrift klar und treffend ausgedrückt. Weniger wahrscheinlich wird in diesen Kreis eine zweite Darstellung gezogen, wo vier Mädchen einem auf einer niedrigen Basis stehenden, fast ganz zerstörten Gegenstande nahen. Wenn dies eine Athenastatue war — man meint einen auf den Boden gestützten Schild zu erkennen —, so könnte auch hier die Kulteinsetzung gemeint sein. Indessen pflegen Statuen auf dem Friese in kleineren Verhältnissen — in einem anderen Fragment ist sicher eine Athenastatue erhalten — gebildet zu werden und auf höheren Basen zu stehen, so dafs hier vielleicht die Errichtung eines Tropäons zu erkennen ist. Endlich gehört vielleicht zu den ἵδρυσις-Scenen die rätselhafte Darstellung eines grofsen, altarähnlichen Bathronbaues, auf welchen zwei Männer eine Deckplatte zu legen scheinen. Davor zwei liegende Gestalten, der eine mit einem Vogel, der andre mit einem Stabe (Ruder?), in denen man Flufsgötter



(Selinus und Ketios?) vermuten könnte. Errichtung eines Zeusaltars?

Rätselhaft bleibt vorderhand auch die Darstellung, die wir als letzte Probe in der Abb. 1430 vorführen. Sie ist für die Reliefbehandlung und die Scenenanordnung sehr lehrreich. Hier stofsen Anfang und Ende zweier Scenen zusammen. Den äufseren Rand der rechten der beiden Platten nimmt der nur zum kleineren Teil sichtbare Stamm eines Eichbaumes ein, dessen sehr sorgfältig ausgeführte Blätter und Früchte bemerkenswert sind. Einen nach links gehenden Ast dieses Baumes — die Zeichnung gibt unrichtig den Ast als einen selbständigen, am Baum vorbeigehenden — hat ein bis auf das Löwenfell im Rücken völlig nackter Mann mit der Linken gefafst, während die — weggebrochene — Rechte nach vorn

herabhing. Der Mann steht auf dem rechten Bein nnd lehnt daran das ein wenig nach hinten gestellte linke, eine Haltung, welche eine Unterstützung des Körpers, wie hier an dem Baumast, zur Voraussetzung hat. Die Figur ist nicht Herakles, wie schon die weniger kräftigen Formen — man vergleiche den Herakles auf Abb. 1428 — und aufserdem das Fehlen der Keule beweist, sondern vielleicht Telephos, welcher auch äufserlich wohl seinem Vater ähnlich gebildet werden konnte, wie er ihm geistig am nächsten verwandt war. Freilich scheint eine ähnliche Darstellung nicht vorhanden zu sein, denn der Marmordiskus des Münchener Antiquariums (abgeb. bei Lützow, Münchener Antiken Taf. 3) welcher auf der einen Seite Herakles, auf der anderen den verwundeten Telephos mit Löwenfell zeigt, sieht sehr verdächtig aus und wird, einer brieflichen Mitteilung Baumeisters zufolge, allgemein für modern gehalten.

Hinter dieser in Stellung und Körperbildung gleich vortrefflichen Gestalt durchschneidet den Reliefgrund von oben bis unten ein breiter Pilaster, durch welchen ein Abschnitt in der Darstellung bezeichnet wird. Jenseit desselben beginnt eine neue Scene. Eine Frau in ärmellosem Chiton, über dem Schofse einen Mantel, sitzt auf einem Stuhl mit gedrechselten Beinen; ihre Füfse ruhen auf einem hohen Schemel. Den das Hinterhaupt verhüllenden Kopfschleier hat sie in gewohnter Weise mit der Rechten gefafst. Vor ihr geht eine männliche Figur in kurzem, gegürtetem Chiton, wie es scheint von der vorderen geführt, zögernd nach links, wobei sie, nach dem Halsansatz zu schliefsen, den Kopf nach der thronenden Frau zurückwandte. Einen Anhalt zur Deutung bieten die stark verstümmelten Figuren nicht.

Was diese beiden Platten besonders bemerkenswert macht, ist zunächst die Reliefbehandlung. Für eine so ins einzelne gehende Ausführung von Blattwerk, welches auf Reliefs entweder anzubringen vermieden oder auszuführen der Malerei überlassen wurde — s. oben S. 841 die Bäume auf dem Lysikratesdenkmal —, dürfte dies das älteste Beispiel sein. Es ist das ein malerischer Zug unserer Reliefs, für den die mehrfach vorkommenden charakteristisch dargestellten Bäume (Platane, Lorbeer, Rebe), die ausgeführten landschaftlichen Hintergründe — oben der Fels auf der Heraklesplatte —, die Scheidung zwischen Vorder- und Hintergrund und die Anwendung perspektivischer Verkürzungen weitere Belege sind. Für letztere bietet gleich der Stuhl der sitzenden Frau ein interessantes Beispiel. Derselbe ist nicht so gestellt, dafs seine Seitenkante mit dem Reliefgrund parallel läuft, sondern diesen schneidet, infolge dessen das linke Vorderbein desselben, zum Teil



1430 Telephosfries des pergamenischen Altars (unerklärt). (Zu Seite 1272.)

à jour gearbeitet, beträchtlich über das in flachem Relief auf dem Pilaster aufgeführte linke Hinterbein hinausragt. Eine ähnliche perspektivische Verschiebung ist an mehreren Stellen gewagt, meist mit weniger günstigem Erfolge, wie hier. Eine zweite beachtenswerte Eigentümlichkeit ist die Art, wie die Darstellungen trotz des scheidenden Pilasters doch nicht streng auseinander gehalten werden. Sie werden durch den Pilaster nicht wirklich eingerahmt, sondern gehen über denselben hinaus, als wäre es neutraler Reliefgrund. Das Stuhlbein und ein Stück des Löwenfells liegen beide auf dem Pfeiler auf und entziehen ihn dadurch zum Teil dem Blicke. Diese Eigentüm-

lichkeit ist im Friese nicht vereinzelt. Auf den erhaltenen Platten lassen sich sechs solcher scheidenden Pilaster zählen. Einmal ist derselbe oben durch eine Art Akroterion geschmückt, ein andermal als eine in der oberen Hälfte kannelierte Säule mit einer Sphinx obenauf gebildet. Auf der Heraklesplatte versieht der dicke Stamm der Platane die Funktion des trennenden Pilasters. Jedesmal stehen zu beiden Seiten dieses umrahmenden Gliedes ganz ruhige Gestalten. So beim Gelage links der Weinschenk, rechts der Diener mit der Fruchtschüssel — die einzige Scene, bei welcher beide Pilaster erhalten sind —, auf Abb. 1428 die Figur des Herakles, auf Abb. 1430 die des Mannes mit dem Löwenfell u. s. w. Immer aber greifen diese Gestalten auf den Pilaster über, mitunter so stark, dafs derselbe in der unteren Hälfte gar nicht zu sehen ist, weil die Figuren der einen und der anderen Scene — oft in ganz verschiedenem Relief — sich berühren und sogar decken. In seltenen Fällen ist infolge dieses engen Aneinanderrückens der Scenen der Pilaster ganz fortgeblieben. Wir haben hier also einen merkwürdigen Versuch vor uns, einen Relieffries durch trennende Glieder in einzelne Scenen zu zerlegen, doch so, dafs die Trennung eine möglichst wenig augenfällige wird. Wo es nicht angeht, dieses Glied als ein zur Darstellung gehöriges zu gestalten — Baum, Säule —, wird es wenigstens durch Figuren möglichst verdeckt und bleibt auch wohl ganz fort. So ist also in diesem Friese der Anfang zu gesonderten, umrahmten ›Reliefgemälden‹ gemacht, wie sie die hellenistische Zeit ja selbst in der Form der Tafelbilder wirklich geschaffen hat. Eine ähnliche, wenngleich im einzelnen abweichende Teilung durch Pilaster oder Säulen scheint die Gigantomachie aus dem Tempel der Athena Polias zu Priene gehabt zu haben (Wolters, Jahrbuch I, 58 ff.). Nur waren hier die trennenden Glieder nicht aus den Reliefplatten selbst herausgemeifselt, sondern — vielleicht von anderem Material — auf dieselben aufgesetzt, so dafs sie nicht durch die Darstellung verdeckt wurden, sondern umgekehrt Teile der Darstellung verdeckten. Ob sie stets mit dem Abschlufs einer Scene zusammenfielen, scheint bei dem trümmerhaften Zustand der Platten nicht mehr auszumachen. Wahrscheinlich ist es, dafs sie, in regelmäfsigen Abständen wiederkehrend, ohne Rücksicht auf die Darstellung vorgesetzt wurden. Die nächste Analogie finden solche Gliederungen einer friesartigen Darstellung nicht in der Plastik, sondern in der Malerei, und zwar gerade in der Malerei der Epoche nach Alexander, wenn anders die gröfste Masse der erhaltenen Wandmalereien auf hellenistische Vorbilder zurückgeht. Zu der Gigantomachie von Priene bildet die vollständigste Parallele der Odysseefries der esquilinischen Wandbilder im Vatican (s. oben S. 857 mit Abb. 939), welcher ganz ebenso durch vorgesetzte gemalte Pfeiler in regelmäfsige Abschnitte zerlegt ist, gleichfalls ohne Rücksicht auf die Komposition. Während man aber bei den Wandbildern den Zweck dieser Pfeilerstellung wohl begreift, nämlich die dazwischen liegenden Landschaften als Ausblicke ins Freie erscheinen zu lassen und so durch die Wanddekoration den Raum ideal zu erweitern, bleibt sie bei Reliefs, bei denen es auf eine solche Wirkung nicht abgesehen sein kann, ein äufserlicher, fremder Notbehelf und zeigt nur wieder aufs neue, wie energisch, aber auch wie äufserlich die hellenistische Plastik den Wettstreit mit der Malerei aufnahm und durchführte. Wir werden hiervon weiter unten noch ein interessantes Beispiel vorführen.

Die Scenenabteilung ist nicht die einzige Abweichung des Telephosfrieses von der grofsen Gigantomachie. Diese sollte in die Ferne wirken, jener aus nächster Nähe betrachtet werden. Schon dies bedingte manche Unterschiede, als augenfälligsten die verschiedene Gröfse der Figuren und damit zusammenhängend die verschiedene Reliefererhebung. Im Hochrelief der Gigantomachie sind die Figuren überlebensgrofs, im kleinen Friese bleiben sie beträchtlich unter halber Lebensgröfse und gehen durchschnittlich auch nicht über ein mittelhohes Relief hinaus. Zwar finden sich Figuren einerseits im stärksten Hochrelief mit teilweis rund herausgearbeiteten Gliedern, anderseits im niedrigsten Flachrelief, fast nur in den Hintergrund gerissen, allein die Regel ist mittelhohe Erhebung. Auch die Überfülle von Figuren, welche in der Gigantomachie dem Eindruck dient, als blicke man ins wimmelnde Leben eines Schlangennestes, ist im Telephosfriese fast ganz vermieden. Einzelne Ausnahmen, wie das leichenbedeckte Schlachtfeld, finden ihre Erklärung in dem dargestellten Gegenstande. Nirgends zwar begegnet man einer so weiten Verteilung der Figuren, wie beispielsweise im Mausoleumsfriese, doch wird, wo es — wie bei der Scene im Brautgemach — der Gegenstand fordert, auch für wenige Figuren der Raum nicht gespart. Immerhin verläugnet sich die gleichzeitige Entstehung der beiden Friese auch in der Figurenverteilung nicht. Dichtgedrängte Gruppen, über- und hintereinander geschobene Figuren von verschiedenster Reliefererhebung sind ebenso wenig eine Seltenheit, wie Überschneidungen und Verkürzungen. Doch bleiben vom Reliefgrunde, namentlich im oberen Teil über den Köpfen der Figuren, weite Flächen sichtbar. Das erscheint um so auffallender, als auf anderen Stellen die Figuren bis zur oberen Kante der Friesfläche emporgeführt sind und dadurch das Prinzip des Isokephalismus, dessen Beobachtung man bei den geringen Dimensionen der Figuren voraussetzen sollte, verletzt wird. Man kann sich deshalb von dem Gesamteindruck des Frieses mit seinen bald dichtgedrängten, bald weitverteilten, bald auf die untere

Zeile beschränkten, bald übereinander gestellten Figurenreihen nur schwer eine Vorstellung machen und ihn jedenfalls nicht so harmonisch wirkend denken, wie Friese mit gleichmäfsigerer Verteilung der Figuren. Die Nichtbeobachtung der Gesetze der Raumfüllung tritt also hier ebenso wie beim gröfseren Friese hervor, nur nach einer anderen Richtung.

Eine weitere durch die Natur des Gegenstandes bedingte Verschiedenheit zeigt sich darin, dafs bei der Gigantomachie die Angabe des Terrains aufs äufserste eingeschränkt, beim kleinen Fries davon ausgedehntester Gebrauch gemacht ist. Darauf beruht die mehr »malerische« Wirkung des letzteren, zumal in denjenigen Scenen, wo noch eine Trennung in Vorder- und Hintergrund versucht ist. Hier wandelt die Plastik völlig auf den Pfaden der Malerei. Wie sie den Mangel an Luftperspektive ersetzte, läfst sich bei dem zum Teil unfertigen Zustande der fraglichen Platten nicht sicher entscheiden. Möglich ist es, dafs neben den kleineren Dimensionen der Figuren des Hintergrundes auch eine weniger scharfe Ausarbeitung ihrer Umrisse einherging, so dafs sie etwas von der Verschwommenheit malerischer Hintergründe annahmen. Dafs auch so die Wirkung eine unvollkommene blieb und bleiben mufste, liegt auf der Hand.

Vergleicht man endlich den Gesamteindruck beider Friese miteinander, so übertrifft der kleinere den gröfseren durch die Mannigfaltigkeit der »Stimmungen«. Dem »steten Fortissimo« steht ein reizvoller Wechsel von Piano, Crescendo und Forte, dem steten »Furioso« die ganze Stufenleiter vom Largo bis Vivace entgegen. Doch überwiegt entschieden die ruhigere Stimmung. Die wenigen Kampfscenen und die Schreckensscene im Brautgemach ausgenommen erscheint über die ganze Darstellung ein Hauch der Ruhe und des Friedens gebreitet, wie ihn die Stille der Opferfeier, deren Stätte der Fries schmückte, forderte. Hier sind es Menschen, die handeln, gleich weit entfernt von der wilden Leidenschaftlichkeit erdgeborener Riesen, wie von der majestätischen Kraft olympischer Götter. Einem Epos gleich berichtet der marmorne Teppich, mit dem der Opferplatz umzogen ist, von den Stammesfürsten und alten Königen des Landes, von dem, was ihr Leben in Krieg und Frieden erfüllte, von Kampf und Verfolgung, von Opfern und Gelagen, von Hochzeit und Tod. Und gern ruht das Auge auf einzelnen Figuren von wundervoller Schönheit. Die schreckendurchbebte Gestalt der Königin, ihr edler, voller Körper, dessen Formen das Gewand wohl verhüllt, aber nicht verdeckt; die jugendliche Dienerin mit den Fackeln, deren fast unverhüllter, schlanker Leib durch sein Leben den Stein vergessen macht, aus dem er gebildet; die würdevolle, von langem Gewande umhüllte Gestalt der Priesterin, die langsamen Schrittes einherkommt, ruhevoll und schön wie die Jungfrauen des Parthenonfrieses, all das sind — leicht zu mehrende — Einzelheiten, die man mit immer neuer Freude betrachtet. Es mutet der Fries den Beschauer an, als wäre die Summe gezogen aus alle dem, was an herrlichen Gestalten und schönen Motiven die frühere Reliefkunst hervorgebracht hatte.

So ist es ein anderer Ton, den die Künstler hier, in der nächsten Umgebung des Opferaltars, an einer stillem Gottesdienst geweihten Stelle angeschlagen haben, als draufsen im Gigantenfries, und man mufs sich dieses verschiedenen Eindrucks bewufst bleiben, um dem Altarbau als Ganzem gerecht zu werden. Wie ein Fanal, das auf Bergeshöhe entzündet hoch auflodernd den Sieg hinausverkündet in die Lande, so leuchtet das Kampfestoben der Gigantomachie hinaus in die Weite; wie eine Opferflamme, die eine stille Gemeinde dankbaren Herzens den Göttern auf dem Altare entzündet, so ladet der kleine Fries zur Sammlung und Ruhe ein, mahnend daran, wie der Götter Huld an dem Lande und seinen Fürsten sich ehedem, wie heute, bewährt. So ist der Bau ein Siegesmal und eine Opferstätte zugleich, und was im einzelnen auch dem plastischen Schmuck den Stempel eines Epigonenwerkes aufdrücken mag, als Ganzes bezeichnet der pergamenische Altar des Zeus Soter so gut eine Höhe der griechischen Kunstentwickelung, wie der Parthenon und das Mausoleum.

L i t t e r a t u r. Zur Ergänzung der oben S. 1211 gegebenen Übersicht wiederholen wir hier in chronologischer Folge noch einmal die schon im Text angeführten Schriften allgemeineren Inhalts unter Hinzufügung der übergangenen. Thrämer, Die Siege der Pergamener über die Galater und ihre Verherrlichung durch die pergam. Kunstschule. Fellin 1877. — Trendelenburg, Der grofse Altar zu Pergamon, in R. v. Gottschalls »Unsere Zeit« 1881. — Schwabe, Pergamon und seine Kunst. Tübingen 1882. — Urlichs, Pergamon. Geschichte und Kunst. Leipzig 1883. — Brunn, Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie (Jahrbuch der kgl. preufs. Kunstsammlungen V, 3). Berlin 1884. — Trendelenburg, Die Gigantomachie des pergamenischen Altars. Berlin 1884. — Über die Reliefbehandlung vgl. Conze, Über das Relief der Griechen (Sitzungsberichte der kgl. preufs. Akad. d. Wissensch. S. 563 ff.). 1882. — Hauck, Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs. Berlin 1885 (erweitert in den Preufs. Jahrbb. LVI S. 1 ff.). — H. Lücke, Das Malerische in der Plastik, »Grenzboten« 1885 S. 329 ff

Plastische Gemälde.

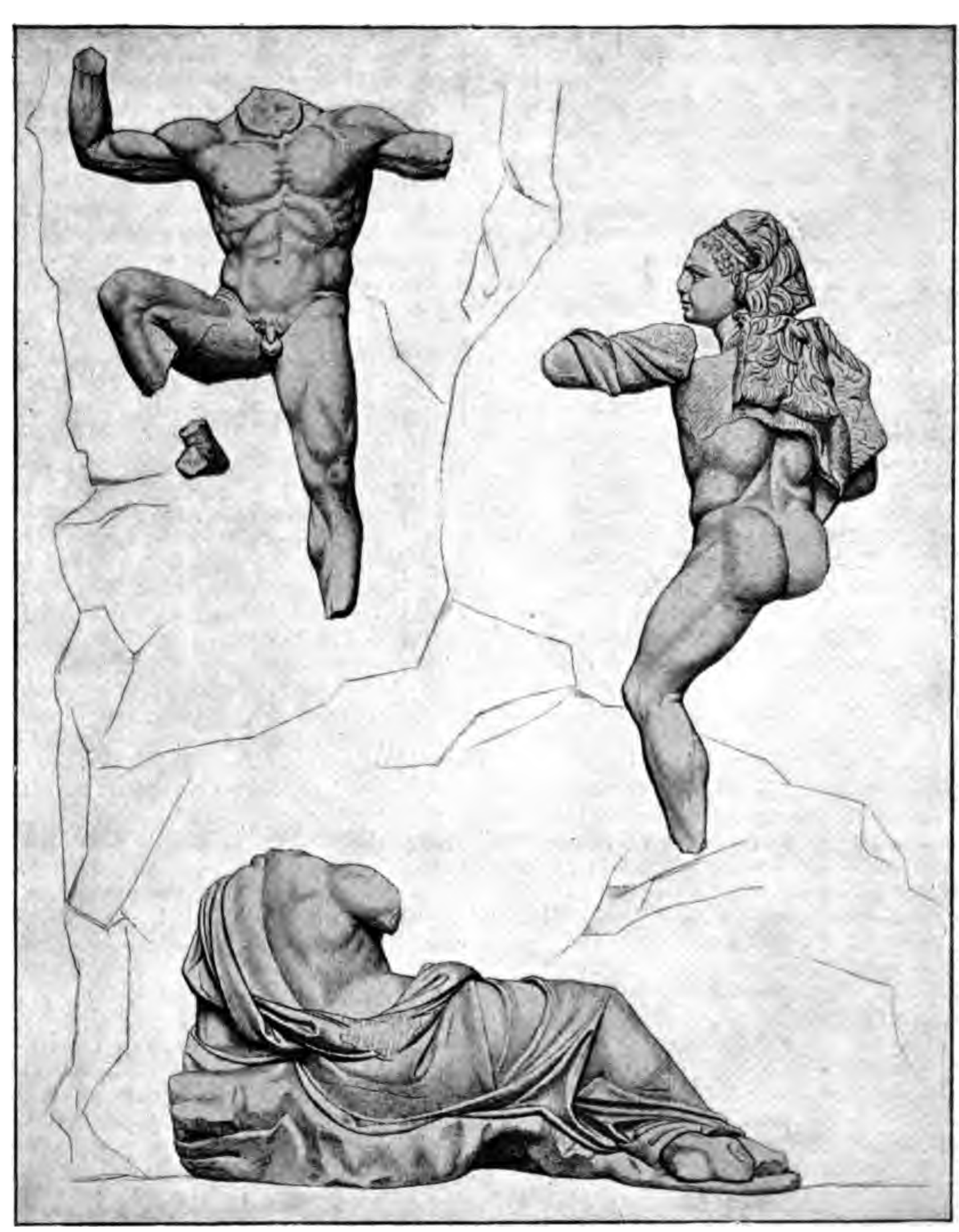
Was im Telephosfries durch Scheidung der Scenen vorbereitet ist, einen fortlaufenden Fries in einzelne, allseitig u m r a h m t e Reliefb i l d e r zu zerlegen, sehen wir in einer Reihe von Reliefgemälden ausgeführt,

deren hellenistischer Ursprung längst erkannt und durch die obigen Auseinandersetzungen noch mehr gesichert ist (Schreiber, Arch. Ztg. 1880 S. 145 ff.). Es sind dies Reliefs, deren Figuren auf einen landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund gesetzt so viel an selbständiger Bedeutung verloren haben, dafs sie, wenn auch noch nicht geradezu als Staffage wirken, so doch lediglich in Verbindung mit diesem Hintergrunde verstanden werden können. Mehrfach wird der Vordergrund deutlich vom Mittel- und Hintergrunde geschieden, und zwar ganz durch die der Malerei abgeborgten Mittel: Abnahme der Proportionen und Erhöhung des Standpunktes der Figuren. Diese werden um so kleiner und kommen um so höher zu stehen, je weiter entfernt sie dem Auge erscheinen sollen. Ob die Wirkung der Luftperspektive sich in den weniger scharfen Umrifslinien des Hintergrundes bemerkbar machte, läfst sich aus den Abbildungen nicht entnehmen. Farbe erhöhte die Illusion dieser Reliefbilder, deren Ursprung man wohl mit Recht mit der Marmorinkrustation der Wände, für welche gemalte Bilder nicht wirksam genug erschienen, in Verbindung gebracht hat.

Dafs eine Kunststätte von der Bedeutung Pergamons an der Entwickelung dieser plastischen Gemälde ihren Anteil gehabt hat, wäre nach den am Telephosfries gemachten Wahrnehmungen zweifellos gewesen, auch wenn nicht ein interessanter Fund in Pergamon selbst die Bestätigung gebracht hätte. Hier wurden auf der Burghöhe und zwar im Schutte der von Eumenes II. erbauten Halle, welche den Athenatemenos im Norden und Osten abschlofs, eine Reihe kleiner Torsen und eine Anzahl von Arm- und Beinfragmenten gleicher Proportionen aufgefunden, deren Zusammengehörigkeit durch Material — parischer Marmor — und Arbeit gesichert ist. Ins Berliner Museum gebracht, wurden die Torsen zunächst einzeln so aufgestellt, dafs die an der feineren Ausführung leicht kenntliche Ansichtsseite dem Beschauer zugewandt wurde. Diese Aufstellung erleichterte es dem Scharfblick A. Milchhöfers, zwischen dem Torso eines charakteristisch bewegten Mannes und dem eines bogenschiefsenden Herakles eine nähere Beziehung insofern zu entdecken, als beide einer aus Bildwerken und Sarkophagen bekannten Darstellung der Befreiung des Prometheus angehörten. Bald liefs sich dazu die Figur eines liegenden Mannes gesellen und auf diese Weise eine Darstellung gewinnen, wie sie auf unserer Abb. 1431 nach dem Lichtdruck gegeben ist, mit welchem Milchhöfer seine inhaltreiche Abhandlung: »Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergamon« (42. Winckelmannsprogramm, Berlin 1882) begleitete. Über die Einzelheiten der drei Figuren lassen wir Milchhöfer selbst das Wort. Dem gelagerten Mann dient als Unterlage »naturalistisch behandelter Felsboden, welcher sich im Grundrifs knapp dem Schema des Körpers anschliefst und gleichzeitig vom Kopfende zu den Füfsen keilförmig abfällt. Die Formen des nackten Gesteins finden sich an den Rändern der Basis zwar ringsum angedeutet, jedoch minder ausführlich und mit mehr geradlinigem Profil an der Kopf- und derjenigen Langseite, welcher die linke Schulter des Liegenden zugewandt ist, während die dem Rücken entsprechende (auf der Abbildung sichtbare) Aufsenfläche sich mannigfacher entwickelt und unterhalb der Oberschenkel offenbar die natürliche Höhlung des Felsens nachahmt. Die kräftig entwickelte Gestalt des Mannes liegt nach links hin auf einem weiten Mantel, welcher vom linken Arm aus unter dem Rücken fortgehend die Beine bis auf die Füfse herab verhüllt, den Oberkörper und die Bauchpartie aber freiläfst. Der Körper ruht auf dem linken Ellbogen; die entsprechende Hand, welche jetzt fehlt, war besonders angefügt; die glatte Ansatzfläche mit einem Dübelloch in der Mitte ist durch einen herumgeschlungenen Gewandzipfel verstärkt; diese besonderen Vorkehrungen machen es wahrscheinlich, dafs die Hand ein gröfseres Attribut trug. Der rechte Arm ist bis auf einen Stumpf weggebrochen; die Richtung desselben folgt der Lage des Körpers und deutet jedenfalls nicht auf starke Hebung. Da jedoch der Oberschenkel keinerlei Berührungsspuren aufweist, so liegt die Vermutung nahe, dafs der Arm mit mäfsiger Bewegung frei in die Luft wies. Demselben Ziele folgte die Wendung des Kopfes, der gleichfalls bis auf einen schmalen Rand des Halsansatzes verloren ist; doch genügt das Erhaltene, um wenigstens an dem Hervortreten des linken Kopfnickers die Drehung des Halses nach der rechten Schulter hin mit Sicherheit festzustellen«.

»Die gröfsere Sorgfalt und Mannigfaltigkeit in der Modellierung der Rückenseite, sowie des entsprechenden Basisrandes macht es unzweifelhaft, dafs unsre Statue für diese Ansicht gearbeitet war. Damit nicht genug. Auch die in halber Wendung herumgedrehte Brust, sowie die Weichteile um den Nabel mit ihren dort quergespannten, hier eingezogenen Hautfalten stehen auf gleicher Höhe der Ausführung und waren sicherlich noch bestimmt, mit dem Blicke gestreift zu werden. Da sich diese Partien, ebenso wie das vorausgesetzte Attribut der linken Hand und wohl auch ein Teil des Kopfes bei einer Aufstellung unserer Statuette in Gesichtshöhe dem Auge bereits entziehen, so scheint zu folgen, dafs dieselbe für schräge Ansicht von oben her berechnet ist. In der That entwickeln sich unter diesem Gesichtspunkt alle Flächen und Linien, sowie die Schattenwirkung der Falten auf das Vorteilhafteste.«

»Die Figur des Herakles ist aus fünf Stücken zusammengefügt. Der obere Schädel mit dem ent-



1431 Die Befreiung des Prometheus, Statuettengruppe aus Pergamon. (Zu Seite 1276.)

sprechenden Teil der herübergezogenen Löwenhaut war besonders angestückt. Letztere ist über der Brust geknotet und entfaltet sich auf dem Rücken, wie ursprünglich auch auf dem linken Arm zu malerischer Drapierung. Die Büschel der Mähne, sowie die Haare des Felles sind ebenfalls mit ganz besonderer Sorgfalt effektvoll charakterisiert. Von derselben Seite her entwickelt sich auch vollkommen klar das lebhaft bewegte Motiv, das seitliche Ausschreiten des linken Beines, die Profildrehung des Kopfes und die Bewegung der Arme: der linke folgte mit dem Bogen der Richtung des wenig erhobenen

Blickes, während der rechte im Begriff war, die zurückgezogene Sehne loszuschnellen. Dafs das Ziel etwas über Gesichtshöhe lag, läfst auch die Biegung des zur Hälfte erhaltenen rechten Unterarmes noch erkennen. Die Arbeit ist auf der rechten Schmalseite des Körpers und auf der Brust weniger weit geführt; die Brustwarzen sind nicht einmal, wie bei den anderen Statuetten, schärfer umgrenzt. Herakles ist unbärtig; das kurzlockige Haar, um welches noch eine Binde geht, ist nur flüchtig angelegt, da der vorspringende Rand der Löwenkopfhaut es gröfstenteils verdeckte. Der Ausdruck des Gesichts zeugt von gewisser Erregung in der Stirnfalte, dem tiefen Blick und dem leicht geöffneten Munde, zwischen dessen Lippen der Zahnrand angedeutet ist.«

»Die Rückenfläche des Prometheus ist nur aus dem Rohesten herausgeschält und lediglich mit der Raspel übergangen. Zur Erklärung bietet sich sofort ein grofses, im oberen Teil des rechten Glutäus befindliches viereckiges Dübelloch: die Gestalt war einem Hintergrunde unmittelbar aufgeheftet. Desto mehr Fleifs hat der Künstler auf die übrigen Teile verwandt. Es stellt sich uns (unter günstiger Beleuchtung) ein wahres Kabinettstück an formaler Durchwirkung des Einzelnen wie des zusammenhängenden Organismus dar, eine Arbeit, die an künstlerischem Verdienst die beiden anderen Statuetten weit überragt. Vor uns steht gerade aufrecht ein Mann mit gleichmäfsig horizontal und seitwärts ausgebreiteten Armen und hoch emporgezogenem rechten Bein. Der Kopf war auf die Brust gesenkt, wie ein geringer Rest des Bartes erkennen läfst, und zwar, nach der Anspannung des rechten Kopfnickers zu schliefsen, mit einer kleinen Wendung nach seiner linken Seite. Spuren längeren Haupthaares weist noch die Fläche des Nackens auf. An den Armen, welche namentlich in der Unteransicht vollendet durchgebildet sind, deuten die neben den kräftigen Muskeln hervortretenden Sehnen, die aufgetriebenen Adern auf heftige Anstrengung. Eine Hautfalte bildet sich zwischen linker Schulter und Halsansatz. Brust und Weichen lassen kein anatomisches Detail vermissen, wiewohl den Gliedmafsen ein höherer Grad von realistischer Durchbildung eigen zu sein scheint: so wiederholt sich auch an den Beinen dasselbe reiche Zusammenspiel von Muskeln, gezogenen Sehnen, Adern und Hautfalten.«

Die Situation ist also folgende. Prometheus ist mit beiden Armen an den Felsen geschmiedet, während ein Adler seine rechte Brust zerfleischt. Im Schmerz streckt er das linke Bein gerade aus und zieht das rechte, um die verwundete Seite zu entlasten, krampfhaft in die Höhe, ein in den Prometheusdarstellungen stets wiederkehrendes Motiv, welches unzweifelhaft der allen erhaltenen Darstellungen zu grunde liegenden Originalkomposition eigen war. Dasselbe ist hier vom Künstler in besonders geschickter Weise dazu verwendet, um für den Adler einen Stützpunkt zu schaffen. Die Wunde ist plastisch nicht angegeben und war wohl in Farbe ausgeführt. Denn wenn sich auch direkte Farbespuren auf diesen Statuetten nicht vorgefunden haben, so ist doch allen Analogien nach auch bei ihnen Bemalung vorauszusetzen. In den Augen des Herakles meint man noch heute die von der Farbe der Augensterne herrührende Rundung zu erkennen. Herakles ist im Begriff, durch einen Pfeilschufs Prometheus von seinem Peiniger zu befreien.

Über die Zusammengehörigkeit dieser beiden Figuren kann ein Zweifel nicht bestehen, da aufser dem capitolinischen Prometheussarkophag (Millin, Gal. myth. 93, 383; Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 72, 405; II, 65, 838 b), einem pompejanischen Gemälde (Helbig 1128) und einem Bilde des Columbariums der Villa Pamfili (O. Jahn, Abhandl. d. bayer. Akad. VIII, 2 Taf. I, 3) die Beschreibung einer Darstellung desselben Gegenstandes bei Achilles Tatius (Erot. script. ed. Hercher p. 93 f.) die beiden Figuren fast genau in der gleichen Situation zeigt. Auch die Art ihrer Gruppierung ist durch den Blick des Herakles, der auf den Adler gerichtet sein mufste, gegeben. Nur die Entfernung zwischen beiden mag eine etwas gröfsere gewesen sein, als auf der Abbildung, da der ausgestreckte linke Arm mit dem Bogen dem Prometheus allzunah zu kommen scheint. Beide Figuren waren dem Hintergrunde nicht gleich nah: Prometheus war, wie der nur mit der Raspel übergangene Rücken zeigt, unmittelbar auf denselben gesetzt, während die Rundfigur des Herakles etwas mehr nach dem Vordergrunde zu stand. Es brauchte also die letztere nicht erheblich mehr seitlich nach rechts, sondern nur ein wenig mehr nach vorn gerückt zu sein, um die Illusion der gröfseren Entfernung hervorzubringen. Die dazu erforderliche geringe Drehung des Gesichtes nach dem Hintergrunde zu würde der volleren Ansicht des sorgsam modellierten Rückens und des Felles zu gute kommen. Dafs der Künstler eine ähnliche Gruppierung im Auge hatte, scheint aus den gröfseren Verhältnissen des Herakles — Mafse bei Milchhöfer S. 31 Anm. 5 — hervorzugehen: durch seine geringeren Dimensionen sollte Prometheus von Herakles entfernter scheinen, als es in der Gruppierung thatsächlich der Fall war.

Nicht mit derselben Sicherheit läfst sich über die Zugehörigkeit des gelagerten Mannes zu unserer Darstellung absprechen. Einmal ist die Erhaltung der Oberfläche eine weniger gute, als bei den zwei anderen Figuren; sodann sind seine Mafse — namentlich dem Prometheus gegenüber — nicht unerheblich gröfser; endlich sind Fragmente ähnlicher Figuren mit unseren Statuetten zusammengefunden worden,

welche, nachweislich nicht zur Prometheusgruppe gehörig, das Vorhandensein noch anderer Gruppen beweisen und damit die Möglichkeit geben, dafs der Gelagerte einer zweiten ähnlichen Gruppe angehört habe. Auch die Bedeutung desselben scheint die auf der Abbildung versuchte Gruppierung nicht ohne weiteres zu empfehlen. Nach Mafsgabe des capitolinischen Sarkophages nämlich kann die Figur nur den Berggott Kaukasus darstellen, diesen aber am Fufse und nicht auf der Höhe des Berges gelagert zu sehen, hat etwas Befremdliches. In der That stimmt in diesem einen Punkte die Darstellung des Sarkophages, wo der Gott oben auf dem Berge angebracht ist, mit unserer Anordnung nicht überein. Indessen hat Milchhöfer diesen Bedenken mit Recht geringes Gewicht beigelegt (S. 10) und nach einem Hinweis Conzes in der Anbringung der liegenden Figur unter den eigentlich Handelnden eine Eigentümlichkeit erkannt, welche gerade für hellenistische Reliefs charakteristisch ist. Ein besonders schlagendes Beispiel bietet der Flufs- (oder Berg-?) gott auf dem Oinonerelief im Palazzo Spada (Arch. Ztg. 1880 Taf. 13, 2), welcher, in Haltung und Gewandung unserem Kaukasus sehr ähnlich, denselben Platz in der Komposition einnimmt, wie dieser. Die gröfseren Mafse des Berggottes erklären sich, wie bei Herakles, aus seinem Platz im Vordergrunde: es soll dadurch die Tiefe der ganzen Komposition für das Auge verstärkt, die perspektivische Wirkung vergröfsert werden. Die weniger gute Erhaltung der Figur endlich kann rein zufällige Ursachen haben.

Die mit den Prometheusstücken zusammengefundenen Fragmente ähnlicher Statuetten entziehen sich bis auf eine Leda der Zusammensetzung und Deutung. Gewifs hat aber Milchhöfer Recht, wenn er auf die Ähnlichkeit, welche die Darstellung der Leda mit dem Schwan und die des Prometheus mit dem Adler hat, hinweist und an die Gegenstücke unter den campanischen Wandbildern erinnert. Die Ledadarstellung als direktes Pendant zur Prometheusgruppe anzusehen hindert ihn nur der Umstand, dafs er für die Ledagruppe keine dem Herakles entsprechende Figur ausfindig zu machen weifs, während eine dem Kaukasus entsprechende Lokalpersonifikation im Eurotas leicht zu denken ist. Vergegenwärtigt man sich aber, dafs die kyprische Aphrodite Zeus' Verlangen nach Leda unterstützt (Hyg. astron. poet. II, 8; Dilthey, Bull. 1869 p. 150) und ihr im Eurotasthal bezeugter Kultus vielfache Beziehungen zum Ledamythus aufweist, so dürfte die Annahme, dafs Aphrodite als dritte Figur die Komposition vervollständigte, um so weniger unmöglich erscheinen, als diese Göttin, die die Verbindung des Vogels mit der Sterblichen begünstigt, einen (bei Gegenstücken oft wiederkehrenden) Gegensatz zu Herakles, der den Vogel verscheucht, bilden würde. Wie dem aber auch sein mag, auf jeden Fall waren derartige »plastische Gemälde«, wie die Prometheusgruppe, in Pergamon nicht vereinzelt, und diese Thatsache ist von grofsem Interesse.

Eine Verwendung von Rundwerken zu einer Komposition, wie wir sie hier vor uns sehen, war in der griechischen Plastik bisher ohne Beispiel. Dafs die Diadochenzeit es liebte, plastische Werke zu deren landschaftlicher Umgebung in Beziehung zu setzen, wufsten wir aus den Erörterungen über die Nike von Samothrake und den farnesischen Stier; dafs dieselbe Zeit in Reliefs durch Aufnahme landschaftlicher und architektonischer Zuthaten, durch Scheidung der verschiedenen Gründe und durch Umrahmung eine den Landschaftsbildern ähnliche Wirkung erzielte, ist bereits mehrfach hervorgehoben worden; dafs aber in derselben Zeit — so viel sich bis jetzt übersehen läfst, allerdings nicht vor der Epoche Eumenes II. — ausgeführte Rundwerke dazu benutzt wurden, als Staffage für eine plastisch ausgeführte Landschaft zu dienen, eine Landschaft, welche nicht — wie etwa beim farnesischen Stier — auf eine Betrachtung von allen Seiten berechnet war, sondern wie ein Gemälde nur von einer Seite gesehen werden wollte, das haben uns erst die Funde von Pergamon gelehrt. Hiermit ist die letzte Folgerung des Wettstreites zwischen Malerei und Plastik gezogen, die Übersetzung eines Gemäldes in die Skulptur vollendet, aber zugleich auch das eigenste Wesen der letzteren geopfert. Es ist kein Hochrelief mehr, das auf malerische Effekte ausgeht, das Problem perspektivischer Wirkung ist nicht mehr durch die beschränkten, dem Relief eigentümlichen Mittel gelöst, Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind nicht mehr blofs für das Auge durch Abnahme der Proportionen, der Relieferhebung, der Schärfe der Umrisse, sondern durch wirkliches Auseinanderrücken der Figuren geschieden, mit einem Worte das, was die Kunstmittel zu leisten versagen, ist von der Wirklichkeit geborgt. Nur die Figur des Prometheus sitzt unmittelbar auf dem Grunde auf und kann etwa noch als in starkem Hochrelief ausgeführt betrachtet werden, Herakles schon steht ganz frei auf dem Bergabhange und der Berggott gar liegt auf eigener Basis davor. So wird die perspektivische Tiefe der Komposition durch eine wirkliche Tiefe hervorgebracht und dem Streben, durch die Plastik eine der Malerei ähnliche Illusion zu erzielen, dasjenige Gesetz geopfert, welches in aller Kunst bisher als das oberste angesehen wurde: nur durch solche Mittel zu wirken, welche aus dem Wesen der jedesmaligen Kunstgattung sich von selbst ergeben. Wo diese Mittel die beabsichtigte Wirkung versagen, bleibt nur die Wahl, von der Aufgabe, die solche Wirkung verlangt, abzustehen oder zu unkünstlerischem Notbehelf zu greifen. Die frühere Kunst entschied sich für das erste, die spätere für das zweite.

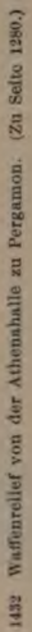
Unsere Statuetten schliefsen sich also nicht nur in der Technik dem Gigantenfriese an — mit diesem gemeinsam sind ihnen die Anstückelungen einzelner Teile, die Liegefalten in den Gewändern (Mantel des Kaukasus), die Behandlung des Felles u. a. —, sondern vollenden geradezu das dort Begonnene, indem sie die Schranke, welche der perspektivischen Wirkung des Hochreliefs durch dessen geringe Tiefenentwickelung gezogen ist, aufheben. Die Folgerichtigkeit des Verfahrens liegt auf der Hand, allerdings auch die Gefahr, auf diesem Wege die ihrem Wesen nach monumentale Plastik zu einer barocken Spielerei herabzuwürdigen.

Waffenreliefs.

Von den Reliefs, mit welchen im Obergeschofs der Athenahalle die Aufsenseite der Brüstungsplatten geschmückt war (oben S. 1220), führen wir nachstehend die vier am besten erhaltenen Stücke nach Taf. 43—45 der »Altertümer von Pergamon II« vor. Die im folgenden gegebenen Sacherklärungen beruhen durchaus auf den trefflichen Auseinandersetzungen, mit welchen H. Droysen, Text S. 95—138, die Tafeln begleitet hat.

Das erste Stück (Abb. 1432) ist ein vollständiges Interkolumnium, welches die Art, wie die Reliefplatten versetzt sind, deutlich erkennen läfst. Die Ansätze für dieselben sind an den unteren Teil des Säulenschaftes selbst angearbeitet, wie es sehr klar die Säule links zeigt. Nicht selten greift die Reliefdarstellung bis auf diesen Ansatz herüber, woraus wohl mit Recht geschlossen wird, dafs das Relief erst an Ort und Stelle, nachdem die Platten zwischen die Säulen eingefügt waren, ausgearbeitet ist. Das eigentliche Relieffeld, welches in der Regel aus einer gröfseren und einer kleineren Platte besteht, ist unten durch einen Sockel, dessen Profilierung der der Säulenbasen entspricht, oben durch eine dreifach gegliederte Deckplatte abgeschlossen. In buntem Durcheinander ist es mit Darstellungen der verschiedenartigsten Waffen so dicht bedeckt, dafs nur an wenigen Stellen der glatte Hintergrund zum Vorschein kommt.

Wir beschreiben die Darstellung von links nach rechts. In der Ecke oben Helm in der Form einer kegelförmigen Metallhaube mit Spitze; auf dem Mantel ein Ornament, wie zur Bezeichnung des Stirnbügels. Darunter Lederpanzer mit einem aufrecht stehenden Stück Leder zum Schutze für den Nacken, den beiden Schulterstücken, Gürtel und gefranzten Lederstreifen (πτέρυγες) zum Schutz des Bauches. Die Schulterstücke, mit geflügelten Blitzen verziert, sind durch Lederschnüre und metallene Ringe mit dem Bruststück verbunden. Der umgelegte Gürtel besteht nicht, wie gewöhnlich, aus weichem Stoff, sondern vermutlich aus steifem Leder, welches so geknotet ist, dafs die gefranzten Enden aufrecht stehen. Neben dem Panzer Pferdemaske, aus einem metallenen Schutz für den Kopf von der Stirn bis zu den Nüstern und einem oben anschliefsenden Bügel bestehend, dessen oberer Rand mit Federn besetzt ist. Ein langer Rofsschweif, der rechts unter dem Bügel zu sehen ist, vervollständigt den stattlichen Schmuck. Aus griechischen Darstellungen sind zwar ähnliche Schmuckstücke für Pferde bekannt, aber in weit einfacherer Ausführung. Daneben Maskenhelm, ganz eigenartig: eine metallene bärtige Maske mit Augenlöchern und Mundöffnung und daran angearbeitetem konischen Helm mit Stirnbügel und Spitzenknauf. Unter den zahllosen Darstellungen griechischer Helme findet sich zu diesem Kopfschutz kein Seitenstück und es darf vermutet werden, dafs derselbe gleich der prunkvollen Pferdemaske der Schmuck eines Barbarenfürsten war. Hinter der Pferdemaske Wagenrad, von welchem nur der obere Radkranz mit vier Speichen zu sehen ist. Ein zweites ganz gleiches Rad rechts unten in der Ecke. Bei beiden ist der Radkranz mit Buckeln beschlagen, deren Zahl der der Speichen entspricht. Sie haben mit der Befestigung der, wie es scheint, runden Speichen nichts zu thun, da sie bei andern Rädern auf diesen Reliefs fehlen. Der Nabenkranz zeigt den gleichen Buckelbeschlag. An dem zweiten Rade ist die hohe, ausgehöhlte Nabe und der um den Radkranz gelegte Metallreifen zu sehen. Bemerkenswert ist bei diesem Rad der mifsglückte perspektivische Versuch. Der Künstler wollte dasselbe nicht aufrecht stehend, sondern angelehnt darstellen, vermochte aber weder die Verkürzung der Speichen, noch die schräge Stellung der Nabe richtig wiederzugeben. Über dem Gesichtshelm Wagenkasten aus übereinander gelegten Holz(?)-streifen. Der obere Rand ist ausgeschweift und erhöht sich nach vorn zu. Zwei Metallringe an demselben dienten vielleicht zum Durchziehen der Zügel. Eine Querleiste, die um den Wagenkorb läuft, hält die Streifen zusammen. Über dem Wagenkasten Schwert in der Scheide mit einer, wie es scheint, an letzterer befestigten gefranzten Binde. Dafs dieselbe zur Schwertscheide gehört, zeigt unten Abb. 1435, wo eine ähnliche Binde mit Franzen, nur aus weicherem Stoff, um die Scheide geschlungen und hinter derselben in eine Schleife gebunden ist. An griechischen Schwertern sind solche Binden bisher nicht beobachtet worden. Ihre Bestimmung ist unklar; vielleicht dienten sie zugleich zum Schmuck und als Rangabzeichen. Die drei auf den Reliefs vorkommenden Exemplare stimmen untereinander nicht überein. Hinter der Scheide eine Lanze; von einer zweiten sieht man vorn über dem Rande des Wagenkorbes die Spitze, eine dritte rechts oben in der Ecke. Neben der Gesichtsmaske rechts ein Paar über Kreuz gelegte Stulpen, auch dies ein Stück, welches in der griechischen



1432 Waffenrelief von der Athenahalle zu Pergamon. (Zu Seite 1280.)

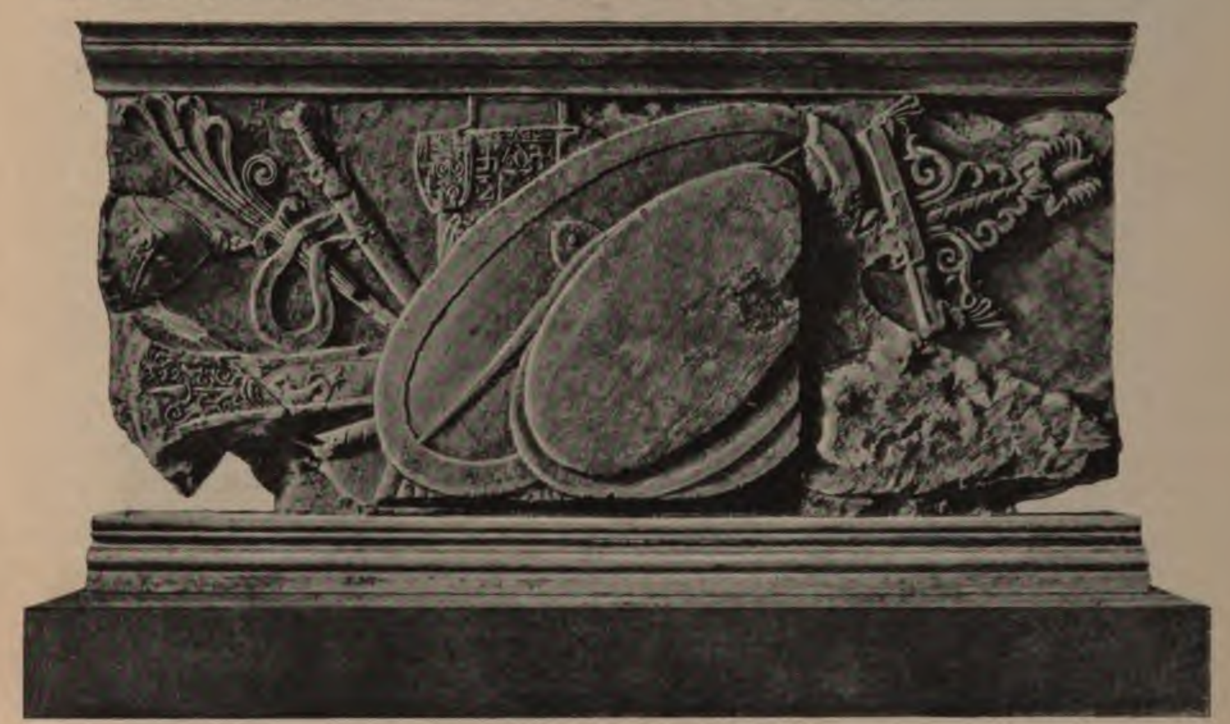
Bewaffnung ohne Beispiel ist. Das Material, aus welchem sie gemacht sind, lassen die Darstellungen — aufser auf dieser Platte kommen noch zwei Paare vor — nicht erkennen; die scharfen Ränder der Rillen lassen auf Leder schliefsen. Sie bedeckten den Unterarm vom Handgelenk bis über den Ellbogen und schützten so zwar diesen Körperteil, hinderten aber zugleich den freien Gebrauch der Arme, sowohl beim Schildtragen als beim Schwert- oder Lanzeführen. Deshalb wird Droysens Vermutung das Richtige getroffen haben, dafs die Stulpen zur Ausrüstung des Wagenlenkers gehörten, bei dem es, sollte er nicht die Herrschaft über die Pferde verlieren, vor allem auf den Schutz der vorgestreckten Unterarme ankam. Den Beschlufs der Darstellung machen vier über einander gelegte ovale Schilde, von denen der erste einen erhabenen Rand und einen in einen Grat auslaufenden, länglichen Buckel hat. Überschaut man die Waffenstücke der ganzen Reliefplatte, so läfst sich zwischen ihnen ein Zusammenhang nicht verkennen und man meint die wichtigsten Stücke der Panoplia eines nichthellenischen Wagenkämpfers und seines Wagenlenkers vor sich zu haben. Da ist zunächst der Streitwagen selbst durch den Wagenkasten und seine beiden Räder vertreten, ferner von der Rüstung des Wagenkämpfers Panzer, Helm, Schwert, vielleicht auch Schild und Lanze, von der des Pferdes die charakteristische Kopfmaske, von der des Wagenlenkers die Stulpen und vielleicht der Helm. Einzig die Schilde und Lanzenspitzen lassen sich nicht alle unterbringen, doch liegt es auf der Hand, dafs deren Zufügung lediglich durch Rücksichten auf Raumfüllung veranlafst sein konnte. Dafs aber neben der Zusammengehörigkeit auch das ungewöhnliche Aussehen der Waffenstücke, das »Malerische« derselben für ihre Auswahl bestimmend gewesen ist, darf wohl als zweiffellos angesehen werden.

Auch Abb. 1433 ist ein vollständiges Interkolumnium, wie das vorige aus einer gröfseren — mitten durchgebrochenen — und einer kleineren Platte bestehend. Diese Darstellung vereinigt die charakteristischen Teile eines Kriegsschiffes. Die Mitte nimmt, in symmetrischer Anordnung gegenüber gestellt, der obere Abschlufs eines Vorder- (rechts) und eines Hinterteiles (links) ein. Das einfachere Vorderteil (ἀκροστόλιον) zeigt unten einen glatten Abschnitt, am oberen Rande eine einfache Profilierung und eine nach innen umgebogene Spitze. Das weit reicher geschmückte Hinterteil (ἄφλαστον) besteht aus sechs Rippen, welche über einem runden Schilde in verschieden gebogene Streifen auslaufen. Unter demselben Schiffsschnabel, mit einem Dreizack geschmückt, dessen Zinken nach aufsen gekehrt sind. Darüber ein reich verziertes Schiffszeichen. Auf einem runden, nach oben zu stärker werdenden Schaft, welcher unmittelbar unter dem Spitzenknauf mit einer perlschnurartigen Tänie umwunden ist, sitzt ein Quer-



1433 Waffenrelief von der Athenahalle zu Pergamon.

holz, das einen reichen, in einem Pinienzapfen gipfelnden Schmuck trägt. Das Querholz selbst ist mit Buckeln verziert, längs desselben läuft eine Art Galerie, die in kranztragende Niken — auf der Abbildung undeutlich — endigt. Als Bestimmung dieses Schiffsschmuckes hat Droysen den von Polyän erwähnten στρατηγικὸς κόσμος (bei Herodot VIII, 92: τὸ σημήιον τῆς στρατηγίδος) sehr wahrscheinlich gemacht, also eine Art Admiralsstandarte, welche das Schiff des Kommandierenden kenntlich machte. (Ein ähnliches, wenngleich einfacheres Gerät findet sich an dem Hinterteil eines Schiffes auf einem Relief des Palazzo Spada angebracht (Kulturhist. Bilderbogen XLVII, 3); auf einer Münze des Nero (ebdas. XLVIII, 4) hängt vom Querholz ein Stück Zeug herab.) Gleichfalls zu einem Schiffe gehört noch das wie ein Gänsehals geformte, in einen Vogelkopf auslaufende Gerät, der Cheniskos, welcher am Schiffshinterteil als Schmuck angebracht wurde. Außer diesen Schiffsteilen zeigt das Relief noch zwei Helme mit Stirnbügel und Backenschutz, der eine mit Spitze, der andre nach Art einer phrygischen Mütze nach vorn umgebogen und mit langem Busch versehen; drei übereinander liegende Rundschilde, der oberste (in nichtgriechischer Art) einfach in konzentrischen Streifen ornamentiert; drei Schwerter — am Schiffszeichen, am Akrostolion und unter den Schilden —; zwei harpunenähnliche Lanzen mit Widerhaken und einen aufrecht gestellten, von vorn gesehenen Kettenpanzer. An diesem läfst sich deutlich erkennen, wie die beiden Schulterstücke vermittelst des Querriegels (unter dem Halsausschnitt) befestigt wurden. Der Riegel sitzt mit seinem mittelsten Knopf am Vorderstück des Panzers fest. Die beiden anderen Knöpfe befinden sich an den Schulterstücken und werden in die schrägen, nach unten gehenden Einschnitte des Querriegels, welche auf der Abbildung ganz deutlich sind, eingeschoben. Die einzelnen Ringe des Kettenpanzers sind mit wahrhaft erstaunlicher Sorgfalt im Marmor nachgebildet.



1434 Waffenrelief von der Athenahalle zu Pergamon.

Genau in die Mitte des nächsten Interkolumniums (Abb. 1434) ist ein grofser ovaler Schild mit starker Spina und einem durch eine aufgenagelte Klammer gehaltenen Buckel schräg gestellt. An ihn lehnen sich zwei kleinere, kreisrunde Schilde mit breitem Rand und scharf abgeschnittener, flacher Wölbung. Rechts daneben ein ganz zerstörter und nur an dem Umrifs noch kenntlicher Schiffsschnabel, über demselben ein ähnliches Schiffszeichen, wie auf der vorigen Platte. Der Schaft desselben, der links von dem ovalen Schilde die untere Ecke des Relieffeldes füllte, ist gedreht; die wohlerhaltene Bekrönung besteht hier an den Ecken des Querholzes aus Palmetten, und an der Spitze aus einer stilisierten Blüte der Drachenwurz *(dracunculus vulgaris)*, die sich, wie

in der ganzen griechischen Kunst, so auch in pergamenischen Reliefs mehrfach als Ornament verwendet findet (Jacobsthal, Araceenformen in der Flora des Ornaments. Berlin 1884). Über dem Schaft des Schiffszeichens, auf der linken Seite des Feldes ein Steuerruder mit reich verziertem Blatt, nicht von der gewöhnlichen, schaufelförmigen Art, sondern mit beilförmig gestaltetem Schwanz. Über diesem ein ἄφλαστον, von dem vorigen durch den schlanken, geriefelten Stiel unterschieden. Ein Glockenhelm, dem auf dem ersten Interkolumnium ähnlich, ein Schwert mit Tragriemen und ein stehender, eigentümlich ornamentierter (Hakenkreuze!) Panzer mit selben. Links unten ein Paar über Kreuz gelegte Beinschienen, über den Lanzen ein rätselhafter Gegenstand von der Form eines Baretts. Derselbe scheint von Leder oder Zeug zu sein und könnte seiner Gröfse nach wohl als Kopfbedeckung gedient haben. Zweifellos gehört auch er, wie so viele Stücke dieser Waffenreliefs, zu einer nichtgriechischen Ausrüstung. Das dreieckige Feld links neben den gekreuzten Lanzen füllte, nach dem Ansatz zu schliefsen, ein Glockenhelm aus. Das interessanteste Stück der ganzen Reihe ist der Geschützteil, rechts neben den Schilden. Vier senkrecht stehende Ständer werden oben und unten von starken Querhölzern gehalten.



1435 Waffenrelief von der Athenahalle zu Pergamon.

Nackenschutz und festgebundenen Schulterstücken, dessen πτέρυγες unter dem ovalen Schilde sichtbar sind, vervollständigen die Darstellung.

Auch auf dem vierten Interkolumnium (Abb. 1435) bilden zwei Schilde den Mittelpunkt der Darstellung. Der hintere ist kreisrund und wird von der Rückseite gesehen: die beiden Handhaben sind so wenig genau an den Enden eines Durchmessers angebracht, wie der Querriegel, welcher zur Verstärkung der Schildwandung dienen soll. Der vordere ist von der gewöhnlichen ovalen Form, mit geklammertem Buckel und Grat. Über dem Rundschild ein grofser, zerbrochener Speer mit drei- oder vierkantiger Spitze, welche durch einen runden Knauf mit dem Schaft verbunden ist. Zwei kleinere Lanzen kreuzen den- In dem dunkel erscheinenden Zwischenraum zwischen den beiden mittelsten der vier Senkrechten erblickt man in halber Höhe das halbrunde Pfeillager angedeutet. Die beiden seitlichen Zwischenräume werden von runden Kolben ausgefüllt, um welche die zur Spannung des Geschützes nötigen Sehnen gewickelt sind. Die Kolben laufen oben und unten von den Querhölzern in runden Kapseln, welche auf zwei viereckigen Zwischenstücken ruhen. Rechts von der Mitte der äufsersten Senkrechten sieht man den Arm des einen der Hebel, welche durch jeden Kolben gingen, um die Umdrehung derselben und somit das Spannen der Sehnen zu bewirken. Die Darstellung dieses Teiles eines Pfeilgeschützes ist eine sehr summarische, in allen Mafsen und Einzelheiten, wie

Droysen S. 120 ff. ausführlich nachgewiesen hat, willkürlich, ungenau und ohne jedes Verständnis für die Konstruktion des Geschützes. Es kam dem Künstler eben nur darauf an, den allgemeinen Eindruck dieses charakteristischen Geschützteiles (πλίνθιον) wiederzugeben, nicht aber den, für das Relief völlig aussichtslosen Versuch zu machen, denselben in einer perspektivischen Ansicht genau nachzubilden. In der rechten oberen Ecke ein Schwert mit umgeschlungener, gefranzter Binde, darüber eine gerade Trompete, darunter das Vorderteil eines metallenen Panzers und drei grofse gefiederte Pfeile, offenbar die Geschosse für das Geschütz.

Diese Proben der Waffenreliefs genügen, um von ihrem Inhalt und ihrer Ausführung eine klare Vorstellung zu geben. Schon auf den vorgeführten Interkolumnien finden sich zahlreiche Wiederholungen, und nur wenig neue Waffenstücke — Köcher, Schleuder und eine paphlagonische Trompete, deren Schalloch die Protome eines Ochsen bildet, — bieten die übrigen erhaltenen Tafeln (von den 23 Interkolumnien sind 5 vollständig und 5 zur Hälfte erhalten, aufserdem zahlreiche Bruchstücke). Die dargestellten und der »siegbringenden Athena« im Bilde geweihten Trophäen rühren aus See- und Landschlachten, aus Kriegen mit Hellenen und Barbaren her. Unter letzteren behaupten auch hier die Gallier einen hervorragenden Platz. Denn sicher gallischen Ursprunges sind die zahlreichen grofsen Buckelschilde, die Kettenpanzer, deren Erfindung ihnen zugeschrieben wird, die langen Schwerter ohne Parierstange, wohl auch die — in historischer Zeit bei den Griechen nicht üblichen — Streitwagen und sicherlich noch manches andre barbarische Waffenstück. Auch in diesen Trophäen also hat der Erbauer der Halle, Eumenes II., in erster Linie an die Siege erinnern wollen, die er und sein Vorgänger über diesen Erbfeind des Attalidenhauses davon getragen hat.

Die Aufgabe, einen Temenos der Athena Nike mit Trophäenreliefs zu schmücken, war nicht neu, die Balustrade des Niketempels zu Athen (oben S. 1027) bei den vielen Beziehungen zwischen Athen und Pergamon den Künstlern vielleicht bekannt. Es ist bezeichnend, wie sie von diesem Vorbild abgewichen sind. Bei dem attischen Werk, das nur unwesentlich höher (0,98 gegen 0,88 m), aber von dem Akropolisaufgang aus deutlicher zu sehen war, als die etwa 10 m vom Beschauer entfernten pergamenischen Reliefs, ist der Hauptnachdruck auf das Figürliche, das A und Ω jeder Reliefdarstellung, gelegt. Siegesgöttinnen errichten das Tropaion, Siegesgöttinnen führen den Opferstier herbei u. s. w. Das sachliche Beiwerk ist aufs äufserste beschränkt. Das Umgekehrte ist bei unseren Reliefs der Fall: figürliche Darstellungen sind gar nicht vorhanden, Waffen in buntem Durcheinander nehmen den ganzen Raum ein. Die Künstler haben die σκῦλα ἀπὸ Γαλατῶν (Paus. I, 4, 6), welche wohl im Heiligtum selbst aufgehängt waren, in Marmor übersetzt. Hierdurch waren sie den athenischen Meistern gegenüber entschieden im Nachteil. Sie mufsten bei der grofsen Anzahl der zu füllenden Felder sich vielfach wiederholen, setzten an Stelle lebendiger, mannigfach bewegter Gruppen das stete Einerlei toter Waffenhaufen, an Stelle des Werdenden, das immer von neuem fesselt, etwas Fertiges, das bei jeder neuen Betrachtung an Reiz verliert. So kann die Wahl des Gegenstandes schon an sich als keine glückliche bezeichnet werden. Sie ist es aber auch nicht in Rücksicht auf den Platz, den die Reliefs erhielten. Die allseitig umrahmten, verhältnismäfsig kleinen Balustradenfelder, die dem Beschauer als ein leicht übersehbares Ganze entgegentraten, forderten eben aus diesem Grunde entweder eine einfache ornamentale Ausstattung, welche ja die Verwendung von Waffenstücken in symmetrischer Anordnung nicht ausschlofs, oder aber, gleich den Metopen, eine in sich abgeschlossene figürliche Darstellung. Keiner von beiden Forderungen glaubten die Künstler genügen zu sollen. Mit fühlbarer Absichtlichkeit vermieden sie alles, was nach ornamentaler Anordnung, nach idealer Gruppierung, nach Unterordnung unter die Architektur aussah. Und weshalb? Aus dem Streben, dem wir schon wiederholt begegnet sind, nach Illusion. Über dem Kopieren der Wirklichkeit, nicht blofs beim einzelnen Gegenstande, sondern auch bei Zusammenstellung derselben, die den Eindruck eines zufälligen Durcheinander hervorrufen soll, vergessen die Künstler alles andre. Welche Macht den in der Luft schwebenden Helm an der Deckplatte festhält, welche magnetische Kraft das querliegende Schwert an den Wagenkasten fesselt, welche Gewalt die schräg übereinander getürmten Schilde, die senkrecht vor den Schiffsschnabel gestellten Vorder- und Hinterteile, die über Kreuz gelegten Stulpen und Beinschienen am Herabgleiten hindert, alles das sind Fragen, welche die Künstler nicht nur unbeantwortet lassen, sondern ihrem Hauptzweck gegenüber vermutlich als gleichgültig oder gar unberechtigt angesehen haben würden. Je mehr die bis an den äufsersten Rand vorgeschobenen Waffenhaufen den Eindruck machen, als könnten sie jeden Augenblick herabfallen und dem Beschauer den Schädel zerschmettern, desto vollkommener werden die Künstler ihre Aufgabe als gelöst betrachtet haben.

Das Mittel, wodurch sie neben dem regellosen Durcheinander die beabsichtigte Illusion hervorzubringen suchen, ist ihnen nicht Wiedergabe des Eindrucks, den das Waffenstück auf den Beschauer macht, sondern Wiedergabe des Dinges selbst in allen seinen Einzelheiten, gleichviel ob

diese beim Betrachten desselben zur Wirkung kommen oder nicht. Jede einzelne Franze an der Schwertbinde, jedes kleine Ornament des metallenen Harnisch, jede Schnur in der Knotenschlinge, jede Rille des Wagenkastens, jede Feder des Kopfschmuckes, jeder Knopf des Wagenrades, jeder Ring des Kettenpanzers, alles wird unter Aufwand beispielloser Sorgfalt mechanisch nachgebildet. In diesen Äufserlichkeiten suchen sie das Wesen ihrer Aufgabe, unbeirrt durch die Wahrnehmung, dafs das so in Marmor übertragene Ding schliefslich doch ganz anders wirkt, als das wirkliche. Von diesem rein Materiellen der Nachahmung zeigte schon die Gigantomachie starke Ansätze. Das von der Wirklichkeit abgeschriebene Riemenwerk der Schuhe, die kameenhaft detaillierte Ornamentik der Schildbügel, die ins einzelnste gehende Ausführung der Tierfelle u. a. steht mit der mechanischen Wiedergabe der Waffenstücke unserer Reliefs auf gleicher Stufe, und dies allein würde den gemeinsamen Ursprung und die gleiche Entstehungszeit beider Werke vermuten lassen, wenn diese nicht anderswoher festständen. Was aber dort Ansätze geblieben sind, die in ihrer Vereinzelung und bei dem sonst ins Grofse gehenden Zuge des Ganzen überraschen und interessieren, ist hier zu so ausschliefslicher Herrschaft gelangt, dafs man sich wundert, wie diese Reliefs bei dem Mangel jedes künstlerischen Gedankens nicht noch viel trockener und einförmiger wirken. Die staunenswerte Virtuosität in der Behandlung des Materials trägt hierzu sicherlich viel bei, viel aber wohl auch die »malerische« Form der gewählten Waffenstücke und ihre auf das Widerspiel der Linien geschickt berechnete Anordnung. Mit dem vieldeutigen »malerisch« meinen wir hier die auffallenden, vom Gewöhnlichen abweichenden, originellen Formen der Stücke, nicht das der Malerei im Gegensatz zur Reliefistik Eigentümliche. Denn in diesem Sinne sind die Waffenreliefs nicht eigentlich malerisch. Durch ihren Verzicht auf figürliche Darstellungen rauben sie sich zwar denjenigen Vorwurf, in welchem der Schwerpunkt des Reliefs liegt, allein die gewählten Gegenstände widersprechen an sich so wenig der Natur desselben, wie ihre scharfe, in allen Einzelheiten bestimmte Wiedergabe. Denn diese geht eben nur auf die Form, nicht auch auf die Lichtreflexe, den Glanz, das Leuchten der ehernen Waffen aus. Erst wenn die Künstler dies versucht hätten, würden sie das Gebiet betreten haben, welches lediglich der Malerei zugänglich ist (vgl. die überzeugenden Ausführungen Haucks, Preufs. Jahrb. LVI S. 1 ff.). Auch perspektive Verkürzungen sind nur in beschränktem Mafse angewandt worden; wo sie, wie bei den Hebeln des Geschützteiles notwendig gewesen wären, sind die Künstler lieber von der Wirklichkeit abgewichen, als dafs sie den aussichtslosen Versuch unternommen hätten.

In technischer Hinsicht eine bewunderungswerte Leistung, auch in der Komposition nicht ohne Gefühl für anmutigen Flufs der Linien treten uns die Waffenreliefs als das Erzeugnis einer Kunstrichtung entgegen, welche dem Streben nach realistischer Wirkung und glänzender Entfaltung virtuoser Technik alle anderen Rücksichten opfert. Mit dem technischen Können steigert sich die Gedankenarmut und die Kunst erstarrt im mechanischen Abschreiben leerer Formen.

Einzelfunde.

Aufser den besprochenen umfassenden Werken haben die deutschen Ausgrabungen noch eine Fülle von einzelnen Statuen, Statuetten und Reliefs zu tage gefördert, deren Betrachtung erst das Bild pergamenischer Kunstthätigkeit, das wir oben zu entwerfen versucht haben, vervollständigen würde. Indessen sind diese Werke erst zu einem ganz kleinen Teile dem Studium zugänglich gemacht, und noch weniger davon sind in Abbildungen veröffentlicht worden. Deshalb mufs hier eine ganz kurze Erwähnung der bedeutenderen Stücke genügen, welche bereits im Berliner Museum Aufstellung gefunden haben. Die Kolossalstatue einer Frau ist deshalb bemerkenswert, weil sie das Anstückelungsverfahren, dessen wir bei der Gigantomachie und der Prometheusgruppe Erwähnung thaten, in sehr ausgedehnter Weise angewendet zeigt: selbst der Kopf besteht aus mehreren einzelnen Stücken, die durch eiserne Stifte zusammengehalten werden.

Mehrere Werke zeigen eine unverkennbare Anlehnung an die Gigantomachie des Altars, so die Statue eines blitzschleudernden Zeus und das kleine Relief einer Gigantomachie, von welchem die Figuren des Zeus und der Athena erhalten sind. Andre wiederholen ältere griechische, namentlich attische Typen und bestätigen so von neuem den regen Verkehr zwischen Pergamon und Athen. Hierher gehört eine weibliche Statue ohne Kopf und Unterarme, welche mit der Rechten einen Mantel vom Rücken her über die Schulter zieht; ferner eine Athenastatue, deren Ägis kreuzweis über die Brust gelegt ist und deren trefflich erhaltener Kopf das ältere Original verrät; endlich der Kolossaltorso einer zweiten, wahrscheinlich aus der Bibliothek stammenden Athena, welche eine freie Nachbildung der Phidiasischen Parthenos auf der Burg zu Athen ist. Durch sorgfältige Arbeit und anmutige Haltung zeichnet sich ein Hermaphrodit aus, der sich mit dem linken Arm auf einen Baumstamm lehnt. Er trägt um den Unterkörper ein Gewand, an den Füfsen Sandalen und das Haar zierlich geordnet, so dafs lange Locken auf die Schultern herabfallen: eins der trefflichsten Werke aus Pergamon. Am meisten bewundert ist unter den Einzelfunden

ein Aphrodite (?) kopf aus parischem Marmor von grofser Weichheit, um nicht zu sagen Verschwommenheit der Formen, auch dieser gewifs Umbildung eines älteren Typus. Von vielen Seiten werden darin Anklänge an die Aphrodite von Melos gefunden, ohne dafs bisher eine eingehende vergleichende Würdigung beider Köpfe, welche jene Ansicht vielleicht als irrtümlich erweisen würde, stattgefunden hätte. Die vortreffliche Bronzestatuette eines Satyr ist unten im Art. »Satyr« abgebildet, auch sie die charakteristische Weiterbildung eines strengeren Typus, wie er in den Wiederholungen von Myrons Satyr (oben S. 1002) für uns noch nachweisbar ist.

So sind alle diese Werke nicht von originaler Erfindung und zeigen deutlich, dafs die pergamenischen Künstler Epigonen waren, die von dem Reichtum früherer Jahrhunderte zehrten. Aber sie haben erworben, was sie von ihren Vätern ererbt hatten. Sie haben sich nicht an gedankenlosen Wiederholungen genügen lassen, sondern ihre Werke mit eigenem Leben erfüllt und der Richtung auf das Reale, die ihre Zeit eingeschlagen hatte, mit Geschmack und Geschick Rechnung getragen. Das rechte Mafs ist hin und wieder überschritten, die neue Zeit hat ihre Ansprüche bisweilen zu eigenwillig geltend gemacht, aber es geht ein Zug ernster Tüchtigkeit und gewissenhaften Strebens durch die ganze Kunstthätigkeit. Nirgend ein Hinarbeiten auf Sinnenkitzel, nirgend eine Entwürdigung der Kunst zur Dienerin der Lüsternheit. Vor grofse Aufgaben gestellt, haben die Künstler sich derer würdig gezeigt im Können und Wollen. Viel öfter haben sie durch übergrofsen Fleifs als durch Mangel daran gefehlt, viel öfter hat sie das Zuviel als das Zuwenig technischen Könnens irre geleitet. Die Virtuosität ist keine geringere Feindin der Kunst, als der Dilettantismus. Sie verführt dazu, die Form über den Inhalt, den Effekt über den Gedanken zu setzen. Eine erschöpfende Kunstbetrachtung aber wird mit einer solchen Epoche ebenso rechnen müssen, wie mit derjenigen, welche der Vollendung der Kunst vorangeht, und der Schlufs eines so herrlichen Schauspieles, wie es die hellenische Plastik uns bietet, ist unseres Interesses nicht minder würdig, als der Beginn. Deshalb darf es die Kunstgeschichte als eine besonders glückliche Fügung betrachten, dafs die deutschen Ausgrabungen zu Pergamon in so erwünschter Weise die Funde an anderen Stätten griechischer Kultur ergänzt haben. Wenn jene ganz besonders für die älteren Perioden der hellenischen Kunst reiches Material geliefert haben, so haben diese der jüngsten Epoche derselben einen ganz neuen Inhalt gegeben. Diesen völlig zu übersehen und zu würdigen wird erst nach Jahren möglich sein.
[A. Trendelenburg]

Periandros. Ein Hermenbild des berühmten Tyrannen von Korinth, selbstverständlich eine ideale Schöpfung, ist zusammen mit denen des Bias (s. Art.) und andrer von den sieben Weisen in der Villa des Cassius bei Tivoli 1780 gefunden (Abb. 1436, nach



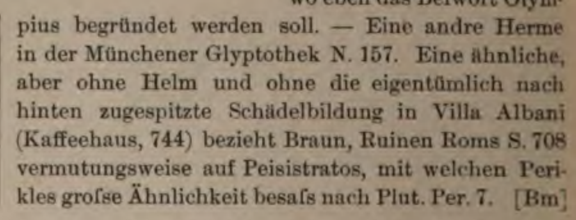
1436 Periander.

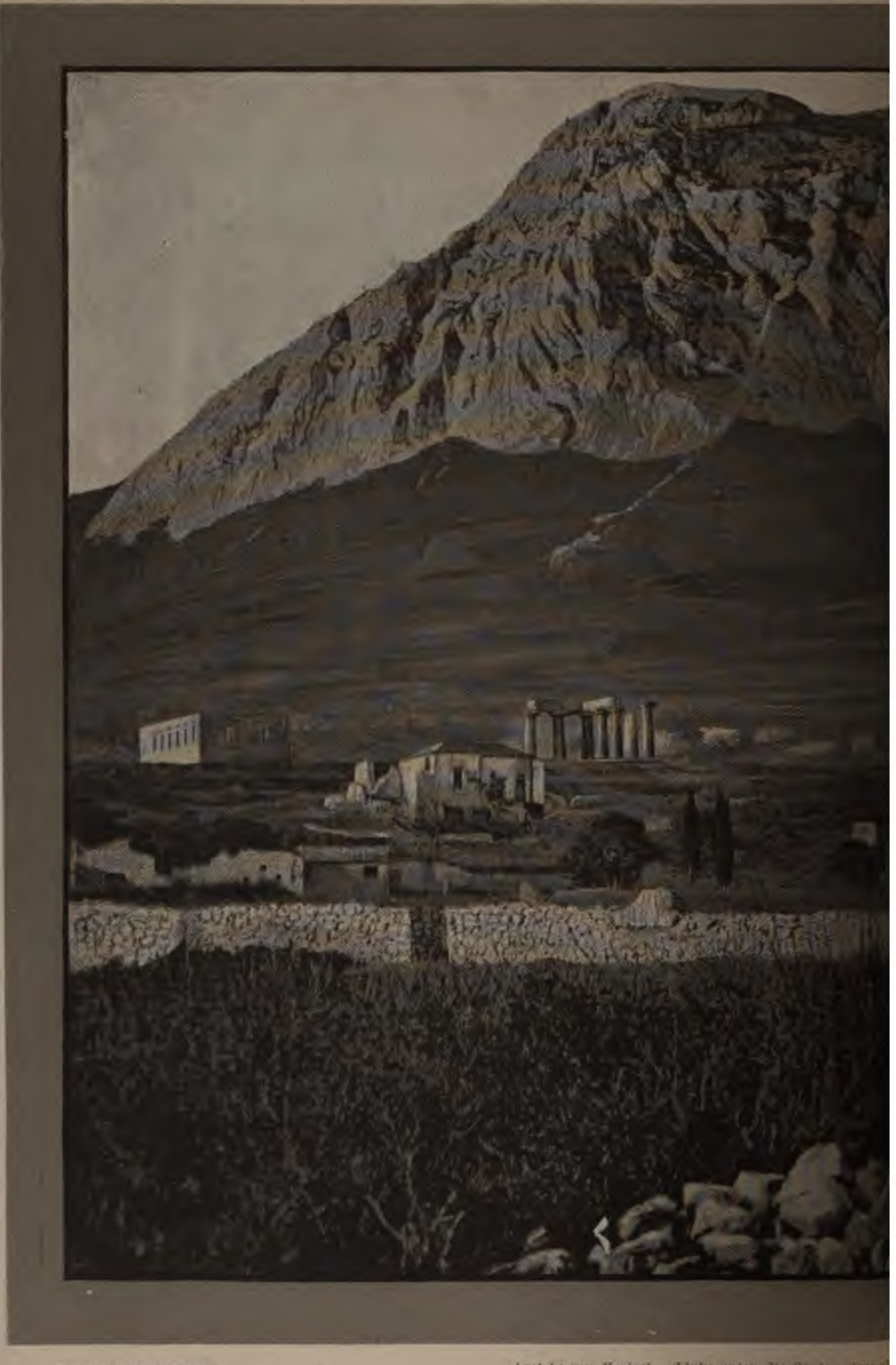
Visconti Iconogr. gr. pl. IX, 1). Die Buchstabenformen der Inschrift verweisen die Arbeit in eine römische altertümelnde Periode, ebenso wie die Angabe der Augensterne und Pupillen. Ein vollständige Statue von Periander, welche mit den schönen und strengen Gesichtszügen dieser Herme ziemlich gut stimmt, befindet sich in Villa Borghese. [Bm]

Perikles. Plutarch (Per. 3) schildert den grofsen Staatsmann als übrigens wohlgestaltet, aber mit unverhältnismäfsig langem Kopfe begabt, weshalb die Künstler ihn stets nur mit dem Helme porträtiert hätten (τὰ μὲν ἄλλα τὴν ἰδέαν τοῦ σώματος ἄμεμπτον, προμήκη δὲ τὴν κεφαλὴν καὶ ἀσύμμετρον. ὅθεν αἱ μὲν εἰκόνες αὐτοῦ σχεδὸν ἅπασαι κράνεσι περιέχονται, μὴ βουλομένων, ὡς ἔοικε, τῶν τεχνιτῶν ἐξονειδίζειν). Dieser Grund entspricht vollkommen dem Idealisierungsprinzipe der älteren Kunst in Porträtbildungen; man wollte den »Zwiebelkopf« (σχινοκέφαλος) der Komiker nicht durchscheinen lassen. Nach andrer Meinung freilich (Curtius, Arch. Ztg. 1860 S. 40) bezeichnet der Helm den Perikles als »Oberfeldherrn von Athen: denn die Würde des Strategen, welche er eine Reihe von Jahren nacheinander bekleidete, war die eigentliche Basis jener Macht, mit welcher er das ganze Staatswesen beherrschte«. Eine mit alter Inschrift versehene Büste, 1781 in der Villa des Cassius bei Tivoli gefunden, befindet sich im britischen Museum. Die Herme, deren Photographie wir geben (Abb. 1437, aus dem Vatican im Musensaale, Mus. Pio-Clem. VI, 29), zeigt, wie einige andre, ganz regelmäfsige, wenig individuelle Züge. Namentlich sollte man die Glätte der Wangen und der Stirn bei der steten und sorgenvollen Gedankenarbeit eines Perikles fast unerklärlich finden; die Kunst der Phidiassischen Zeit aber hält es für würdig, auch in solchem Antlitze nur die heitere Ruhe des »Olympiers« zu zeigen, während bei den realistischen Komikern der κεφαληγερέτα Ζεὺς ἤστραπ' ἐβρόντα συνεκύκα τὴν Ἑλλάδα und der Abglanz dieser Blitze sicher in den Augen sichtbar wurde, die das Bild fast unbeweglich zeigt. Die Nachwirkungen des alten Stils sind auch in der hohen Stellung der Ohren und dem kurzlockigen Haupthaar, sowie dem flach anliegenden Barte zu spüren, während eine leise seitliche Neigung des Hauptes vielleicht der Gewohnheit des Mannes entsprach. — Ein Bild des Perikles auf der Akropolis erwähnt Paus. I, 25, 1; wahrscheinlich die Statue des gleichzeitigen Künstlers Kresilas (vgl. Art.), welche Plin. 34, 74 anführt: *Olympium Periclen dignum cognomine, mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit.* Die letzteren Worte hat man verschieden gedeutet; entweder: die Kunst macht berühmte Männer noch berühmter, nämlich durch Vervielfältigung ihrer Gestalt (entsprechend dem Sprachgebrauche des Plinius und seiner sonstigen Anschauung, vgl. 35, 11: *ut praesentes esse ubique ceu di possent*); oder: sie bildet edle Naturen noch edler, idealer von Gestalt, was unserem besonderen Falle angemessen sein würde, wo eben das Beiwort Olympius begründet werden soll. — Eine andre Herme in der Münchener Glyptothek N. 157. Eine ähnliche, aber ohne Helm und ohne die eigentümlich nach hinten zugespitzte Schädelbildung in Villa Albani (Kaffeehaus, 744) bezieht Braun, Ruinen Roms S. 708 vermutungsweise auf Peisistratos, mit welchen Perikles grofse Ähnlichkeit besafs nach Plut. Per. 7. [Bm]



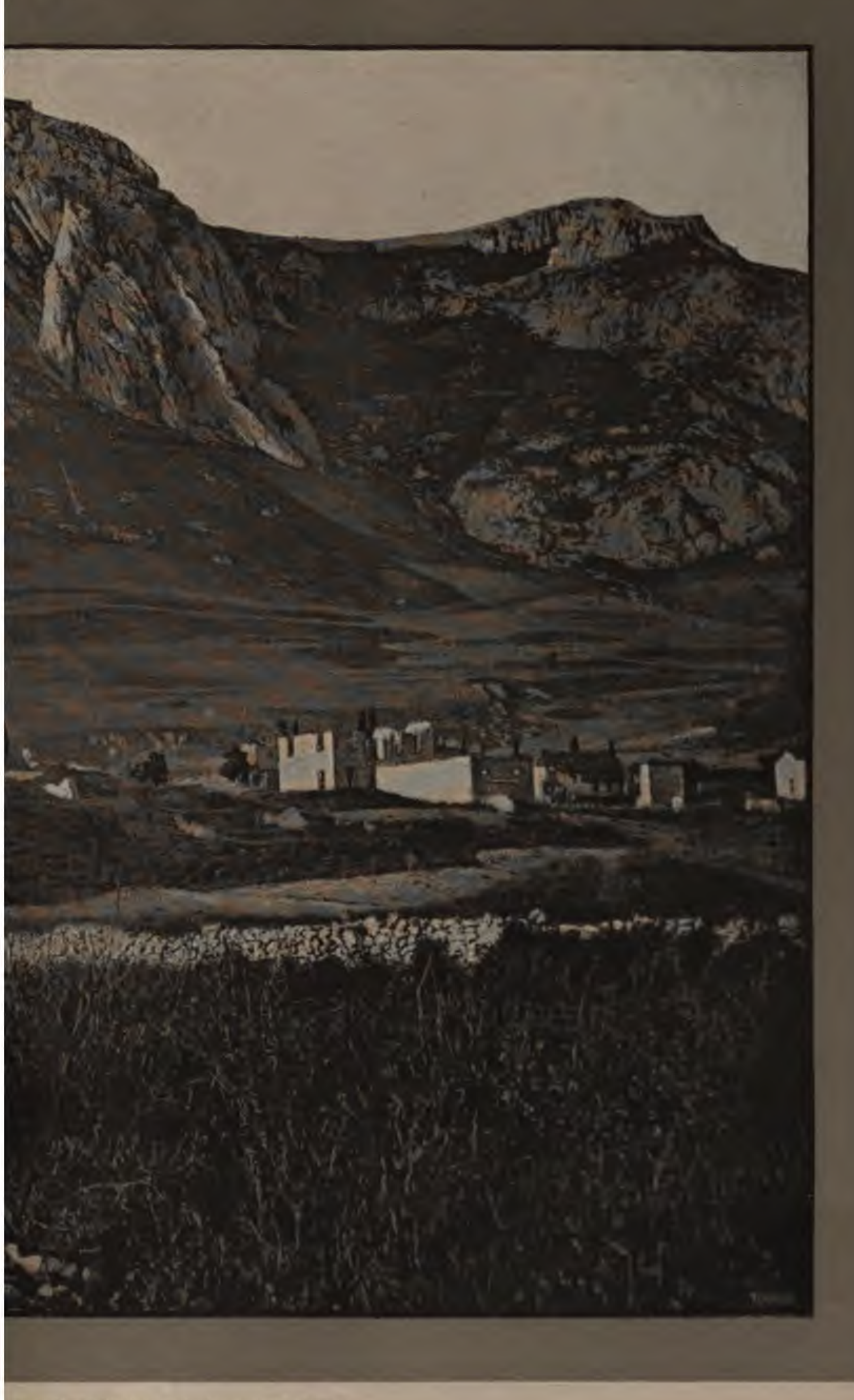
1437 Perikles.



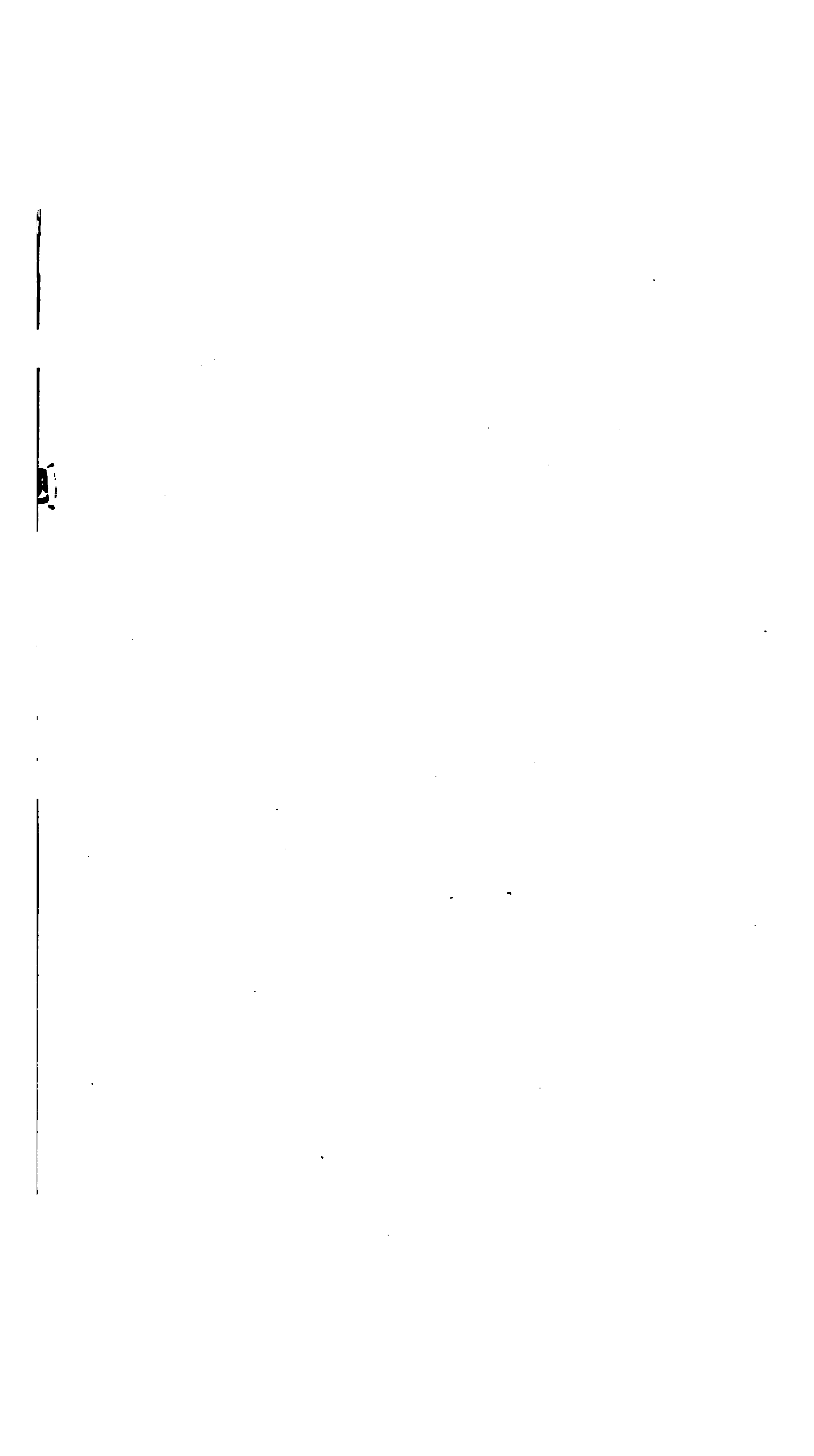


DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

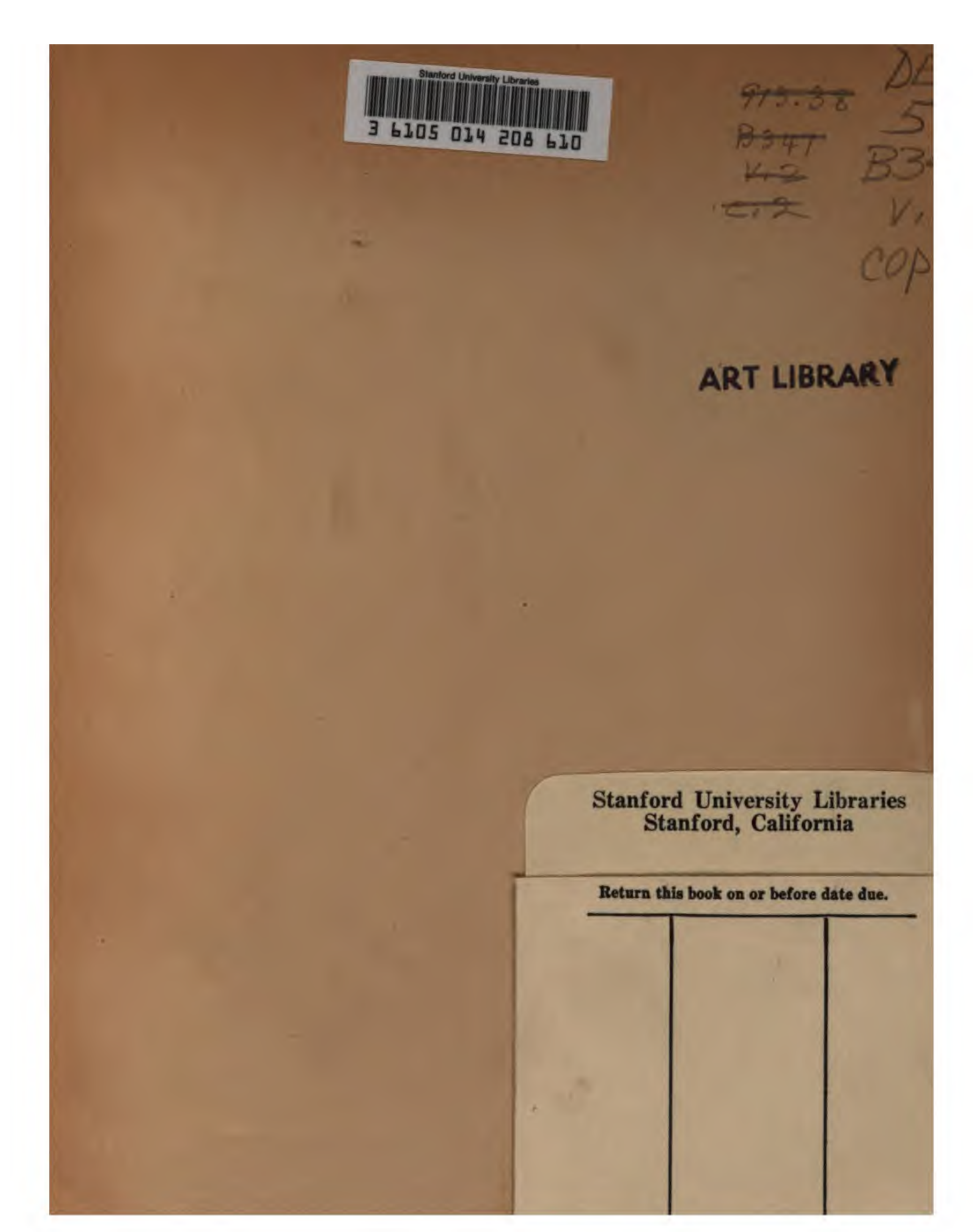
Ansicht von Korinth. (Links unten die Säulen eines a



oben die türkischen Befestigungen der Burg.)







Stanford University Libraries
3 6105 014 208 610
ART LIBRARY
Stanford University Libraries
Stanford, California
Return this book on or before date due.

